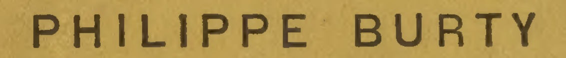
PHILIPPE BURTY



MAITRES

ET

PETITS-MAITRES

Eugène Delacroix — Méryon

Victor Hugo — Jules de Goncourt

J. F. Millet — Dauzats, etc.

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1877

éd. orig.

MAITRES

ET

PETITS MAITRES

Il a été tiré

Trente exemplaires *numérotés* sur papier de Hollande.

PRIX : 7 FRANCS.

Paris. — Typ. MOTTEROZ, 31, r. Dragon.

PHILIPPE BURTY

MAITRES

ET

PETITS MAITRES

PARIS

G. CHARPENTIER, ÉDITEUR

13, RUE DE GRENELLE-SAINT-GERMAIN, 13

1877

A

FÉLIX BRACQUEMOND

En gage d'estime pour son talent, en souvenir de notre vieille amitié.

PH. BURTY.

Paris, avril 1877.

MAITRES

ET

PETITS MAITRES

L'ENSEIGNEMENT

DU DESSIN

1873.

Les expositions universelles ont posé dans toute sa rigueur, devant le public, la question de l'enseignement pratique du dessin. En présence des preuves éclatantes du concours apporté par cet enseignement à toutes les industries qui exigent un effort de l'imagination et une exécution supérieure, les gouvernements de l'Europe ont compris qu'il fallait l'associer largement à celui des lettres et des sciences. L'Angleterre aussitôt a fondé

son *South Kensington Museum*, véritable ministère des Arts et des Sciences ; bibliothèque colossale qui contient pour plus de trente millions d'objets d'art, de modèles, et d'imprimés, et qui ne se croit jamais au complet; école centrale d'éducation qui non-seulement forme des contre-maîtres pour toutes les industries, mais qui encore fait voyager ses séries de types empruntés aux sources les plus épurées de tous les pays et de tous les temps, et qui les exhibe successivement dans tous les grands centres manufacturiers. Des musées analogues ont été fondés à Moscou, à Vienne, etc. Un redoublement d'activité intellectuelle, une élévation subite dans les industries de haut luxe s'en sont suivis dans les ateliers de la Russie, de l'Autriche, de la Belgique, de l'Angleterre.

La France attend encore un musée analogue. Lorsqu'elle le tentera, malgré les richesses dispersées dans ses différentes collections nationales, il sera forcément bien incomplet. Les étrangers ont écrémé tout ce qui est d'un intérêt supérieur, et la concurrence a amené les surenchères ruineuses. L'État seul pouvait entreprendre cette œuvre, l'initiative privée n'ayant encore pu s'affirmer ici avec assez de puissance et de continuité, et les groupes

n'ayant point encore un sentiment assez net de leurs intérêts réciproques. Malheureusement, d'autres préoccupations et d'autres doctrines ont prévalu (1).

En attendant la création d'un musée de ce genre, qu'ont résolue partiellement des villes telles que Lyon et Limoges, la France n'est point restée indifférente à la question de l'enseignement. Beaucoup de brochures ont paru sur la matière. L'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* a ouvert des concours, provoqué des comparaisons, fait toucher au doigt l'effroyable désastre qui attendrait fatalement notre suprématie traditionnelle, déjà bien ébréchée, dans les produits des industries décoratives. Les rapporteurs officiels des expositions ont poussé des cris d'alarme. Une *École spéciale d'Architecture* a été ouverte par un groupe d'hommes éclairés et dévoués, pour tenter des modes d'éducation autres que ceux que distribue officiellement l'École des Beaux-Arts. Des méthodes techniques ont été proposées à l'effet d'initier le plus grand nom-

(1) Au moment même où nous corrigeons les épreuves de la réimpression de ce travail, publié il y a quatre ans, la création d'un Musée des Arts décoratifs, provoquée, mise en œuvre par le journal *l'Art*, est un fait accompli en principe. Une souscription publique est ouverte.

bre possible d'enfants aux éléments du dessin et de leur mettre ainsi dans la main un outil précieux dans quelque carrière qu'ils abordent (1).

Il ne serait pas juste d'attribuer à notre temps seul la préoccupation de faire, par l'habitude du dessin, des mains plus habiles et des yeux plus judicieux. Les corporations, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, enseignaient à leurs ouvriers le dessin professionnel. Cette question est traitée à plusieurs reprises dans différents articles de l'Encyclopédie. Le grand XVIIIe siècle, auquel rien n'a échappé de ce qui peut former des citoyens, l'avait comprise et agitée. On a des lettres de Cochin, le dessinateur graveur, dans lesquelles il se plaint avec vivacité que les cours utiles, institués par l'antique communauté des peintres et des sculpteurs, l'Académie de Saint-Luc, pour l'instruction des jeunes artistes, manquent à

(1) Une étude de M. Horace Lecocq de Boisbaudran, laquelle a pour titre : *Éducation de la mémoire pittoresque*, a paru en 1862, chez Bance; elle a été complétée, en 1872 (chez la veuve Morel et Cie), par un *Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts.*

Depuis que ces lignes sont écrites, M. Lecocq de Boisbaudran a résumé toute sa doctrine dans une brochure substantielle : *Lettres à un jeune professeur. Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture* 1877 (chez la veuve Morel et Cie).

l'Académie royale. Celle-ci était déjà jalouse et pleine de cette mauvaise volonté qui la rend aujourd'hui si redoutable.

Dans le *Corps d'observations de la Société d'Agriculture, de Commerce et des Arts, établie par les États de Bretagne* (années 1757 et 1758), la Commission de commerce répond aux observations de l'intendant, M. de Gournay : « Presque tous les arts, qu'il est si important de perfectionner, ne peuvent faire de grands progrès sans le dessin; c'est principalement par le goût supérieur dans cet art que les manufactures du Royaume se sont acquis la préférence sur celles des étrangers. Les villes de Rouen et de Reims ont fondé des écoles publiques de dessin. » Et l'année suivante : « Les écoles de dessin de Rennes et de Nantes ayant été mises sous l'inspection de la Société, on crut devoir penser que le vœu de la province était plutôt de former de bons artisans que d'accroître le nombre des artistes. Le nombre des artistes, *qui n'est déjà que trop grand*, augmenterait encore ; les ouvriers demeureraient dans l'état d'incapacité d'où les États cherchent à les tirer. »

Tels sont, en effet, les termes exprès du problème. Léon de Laborde, dans son rapport sur la première Exposition universelle de

Londres, insista avec énergie sur ce point capital : multiplier l'instruction des artisans, entraver les fausses vocations. C'est tout le contraire de ce que proclame la doctrine académique. Dans le tome second de son travail, auquel il a donné le titre de *Union des Arts et de l'Industrie*, livre semé d'idées vraiment profondes, il écrivait : « A onze siècles de distance, il sera voté une loi qui ordonnera qu'en France, dorénavant, tout le monde saura dessiner, comme, en 787, Charlemagne jetait, à l'étonnement de ses vastes États, un simple décret qui ordonnait qu'à partir de cette date chacun sût lire. La France de nos jours peut voir avec douleur l'ignorance de ses enfants dans cette langue naturelle qui est la représentation naturelle des objets. » Il faut relire tous ces chapitres qui abondent en observations justes et en conseils pressants, quelques réserves que nécessitent les principes autoritaires de l'auteur. Il conclut à l'enseignement du dessin assimilé strictement à celui de l'écriture. C'est en effet ce qui se passe chez un peuple de l'extrême Orient que nous traitons cavalièrement de « barbare », chez les Japonais. Tout le monde y sait lire, écrire et dessiner. C'est avec le pinceau que les ambassadeurs qui nous ont visités récemment prenaient le

plus souvent note des objets qui frappaient leur attention.

La méthode de M. Lecocq de Boisbaudran est bien faite pour nous aider à nous tirer de ce mauvais pas. Elle est le corollaire de cette page si fine et si bien informée qu'adressait M. Viollet-le-Duc à M. Vitet, lorsque l'Académie des Beaux-Arts sortit, triomphante et implacable, de la lutte que lui avait déclarée l'empire par un décret de réorganisation de l'École des Beaux-Arts (novembre 1863), lutte que rendit inutile et même déplorable la faiblesse du surintendant des Beaux-Arts : « Que fait-on lorsqu'on enseigne le dessin suivant la méthode classique ? On commence par présenter aux élèves des silhouettes, ce qu'on appelle des dessins au trait, et on les leur fait copier machinalement. L'œil de l'enfant, préoccupé de traduire par la main, instrument très-imparfait encore, ce trait, cette silhouette, commence d'abord par prendre une mauvaise habitude, qui est de ne point se rendre compte des plans, et de ne voir dans l'objet à traduire qu'une surface plate bordée d'un con-

(1) *Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin*, par Viollet-le-Duc, architecte (chez A. Morel, 1864).

tour.... En quoi consiste ensuite l'enseignement à l'École des Beaux-Arts? Il se borne à faire copier aux jeunes gens ce qu'on appelle vulgairement des *académies*, c'est-à-dire un homme nu, éclairé par le même jour, dans le même local, et soumis à une pose qui peut passer généralement pour une torture payée à l'heure. Voilà ce cours de *dessin d'après le naturel* qui dure depuis près de deux cent dix-sept années, et dont, au dire de M. Vitet, la destruction serait la perte de l'art!...»

C'est la légitimité, l'urgence de cette « destruction », qui ressortent du travail de M. Lecocq de Boisbaudran, et certes cependant, si l'art compte un servant passionné, vigilant, dévoué, sage, c'est bien cet excellent professeur. Tous les artistes qui ont passé par les cours de l'École nationale de dessin de la rue de l'École-de-Médecine, alors qu'il les dirigeait, ont conservé pour lui personnellement et pour sa doctrine la plus vive estime. Il a même fait — bien malgré lui — des Grands prix! Le peintre qui a remporté cette année le prix de Rome est un de ses anciens élèves, et, bien que son œuvre fût plus intelligente et plus généreuse que celle de ses concurrents, il était déjà visible que ce jeune homme avait dû plier son esprit, son goût et sa main aux habi-

tudes consacrées à l'École et aux conditions, restrictives de tout génie, d'un concours traditionnel jugé par des professeurs prévenus.

A quinze ans de distance, M. Lecocq de Boisbaudran publiait une seconde édition, revue et augmentée, de son *Éducation de la mémoire pittoresque applicable aux arts du dessin*. Dans cet intervalle, de 1847 à 1862, il s'était occupé exclusivement d'enseignement pratique. Il avait eu cette double satisfaction de voir ses théories justifiées par les travaux de ses élèves et de recevoir de Mérimée, Chevreul, Delacroix, Arago, Viollet-le-Duc et de beaucoup d'autres esprits d'élite, les témoignages d'un intérêt sérieux.

Cette brochure n'a rien de trop technique. Tout le monde en peut suivre ligne à ligne les développements logiques, clairs et modestes. Nous nous bornerons à quelques emprunts caractéristiques.

Dans cette méthode, la mise en action et l'éducation de la mémoire des dimensions, des formes et des couleurs tient la place principale. L'image des objets étant transmise par l'œil au cerveau, qui en reçoit et en conserve subtilement l'empreinte, il est facile de constater qu'une suite méthodique d'exercices de ces organes peut et doit en perfectionner les aptitudes.

« J'avais à ma disposition, écrit-il, des élèves pleins de bonne volonté et de confiance, un local convenable, et l'essai que je voulais tenter se trouvait entouré des garanties de véracité et de notoriété qu'offre seul au même degré un établissement public. »

Le sujet de la première leçon fut le rendu du profil d'un nez en ronde bosse. Après avoir fait remarquer la particularité de la forme propre à la fixer dans la mémoire et avoir expliqué la construction anatomique nasale, le professeur engagea chacun (les élèves avaient de douze à quinze ans) à apprendre cette leçon comme il avait pu faire autrefois de ses fables ou de sa grammaire. Chacun enfin dut, par la répétition et par la réflexion, étudier et retenir avec la plus grande exactitude son modèle, grandeur, forme et teinte. Mais le professeur s'abstint de prescrire une marche trop uniforme, afin de laisser un champ plus libre à la spontanéité et aux procédés individuels. Au jour convenu, chacun remit le modèle qui lui avait été donné et se mit à le dessiner sans autre guide que le souvenir. Au bout de trois mois d'exercices sur des difficultés graduées, il fut possible d'aborder de petites têtes dont la ressemblance ainsi que les détails de coiffure et d'ajustement furent rendus de façon satis-

faisante. Tous les cours étaient accompagnés d'interrogations.

M. Lecocq de Boisbaudran fut confirmé dans cette remarque que la bizarrerie et la charge sont, de tous les caractères, les plus faciles à retenir. La figure humaine est comparativement plus facile à la mémoire que tous les autres objets, fleurs, ornements, animaux. Elle offre aussi la gymnastique la plus utile. Quiconque a touché un crayon sait que le corps humain résume toutes les lois de l'harmonie et de la beauté ; qu'il n'est pas plus possible de se soustraire à la rigueur de ses proportions générales qu'à la logique de ses détails, sans que l'erreur soit manifeste.

Pour abréger, l'éducation de la mémoire spéciale de la couleur suivit celle des formes. Là, également, les dispositions naturelles furent soigneusement distinguées et respectées par le vigilant maître.

Mais passons au récit d'une expérience concluante.

Vers la fin de l'année 1851, l'Académie des Beaux-Arts désira s'édifier sur la valeur de cette méthode. En présence de Couder, d'Horace Vernet et de M. Robert-Fleury, ce mode d'épreuve fut proposé et suivi : un des élèves de l'École spéciale de dessin fut conduit dans

la salle des séances de l'Institut pour y dessiner la statue de Poussin, par M. Dumont, figure qui, n'ayant jamais été moulée, ne pouvait être connue au dehors. Le dessin terminé fut remis entre les mains de la Commission. Le jeune homme fut emmené dans une pièce éloignée ; là, sous une surveillance organisée, il put reproduire scrupuleusement son dessin de mémoire. Une seconde épreuve réussit aussi complétement ; un autre élève fut désigné pour exécuter, de mémoire, sans avoir fait aucune copie préalable, mais seulement après avoir observé très-attentivement son modèle, le buste de Carle Vernet, par M. Dantan. Il en fut de même pour des antiques, ce qui ne laissait point que d'élargir le sens critique du dessinateur. Des élèves de l'École des Beaux-Arts avaient accepté un défi de lutter dans des circonstances analogues, défi que Léon Coignet avait loyalement refusé pour son atelier. « Les plus heureux aboutirent à des dessins vagues, sans formes déterminées, et semblables à des rêves déjà presque effacés. »

Nous avons vu chez M. Lecocq de Boisbaudran, qui les a conservées, des études d'anatomie, dans lesquelles un bras, par exemple, se montrait successivement en os, puis avec les muscles dépiautés, et enfin en action. Ces études témoi-

gnaient d'une souplesse de crayon, d'une contention d'esprit vraiment intéressantes, d'une mémoire sûre et lucide.

La seconde partie de ce Mémoire : « *Enseignement supérieur*, *Applications*, » fournit le récit d'une expérience, en somme très-nouvelle, et dont les conséquences se déduisent d'elles-mêmes : « Un rendez-vous eut lieu entre le maître et les élèves — il va de soi que ceux-ci étaient des jeunes gens déjà préparés et encouragés par de précédents succès — dans un site pittoresque, une sorte de grand parc naturel ; de beaux arbres élevés et touffus présentaient l'aspect d'une forêt avec ses ombres épaisses ; une large clairière recevait largement la lumière du ciel, et près du bois un étang reflétait l'image renversée des grands arbres. Ce lieu était merveilleusement disposé pour fournir à la figure humaine les fonds les plus variés et pour la présenter dans les effets les plus divers d'ombre et de lumière. Quelques modèles avaient été engagés pour l'expédition. Ils durent marcher, s'asseoir, courir, se livrer enfin librement et spontanément à divers mouvements, tantôt nus comme des faunes antiques, tantôt vêtus de draperies de différents styles et de différentes couleurs. Nos pauvres mercenaires de la pose, livrés à eux-mêmes dans ce

milieu vivifiant et splendide semblaient vraiment se transfigurer. Ce n'était plus le modèle roide ou affaissé, sur la table classique, appuyé sur le bâton ou sur la corde traditionnelle : c'est l'homme, la créature d'élite dans sa beauté, dans sa force, dans la grâce de ses libres allures... » Souvent le modèle était arrêté par une exclamation qui l'invitait à rester quelques secondes immobile, tant l'attitude qu'il avait rencontrée était remarquable et saisissante ! D'autres fois, passant sous la branche avancée d'un grand arbre, il était comme enveloppé dans une ombre d'une admirable transparence. Ou bien encore, monté sur un tertre élevé, il se détachait en silhouette vigoureuse et pittoresque sur les nuages lumineux.

Le prestige fut complet. Les jours suivants, la tâche fut de reproduire par le crayon ou par le pinceau ce qu'on avait observé rapidement, mais le plus souvent avec passion. Quelques élèves, sans être pour cela insensibles aux beautés de la figure humaine, l'avaient subordonnée au paysage qui les avait surtout captivés.

» ... Quelques jours après, des aspects d'un autre ordre, des scènes toutes différentes nous offrirent un attrait non moins vif. L'architecte d'un de nos principaux monuments avait bien

voulu mettre à ma disposition, avant de les livrer au public, plusieurs salles d'une sévère architecture. Il est difficile d'imaginer l'effet grandiose produit par des figures naturellement drapées, se promenant sous les portiques, s'appuyant sur ces balustrades ou descendant les degrés d'un escalier monumental. Les jeunes gens auraient voulu tout saisir, tout s'assimiler. Plusieurs dessins et peintures, exécutés sous ces vivifiantes influences, donnèrent tout d'abord les plus heureux résultats. Malheureusement, ces exercices ne purent se prolonger suffisamment ; d'une part, les localités propices sont rarement disponibles ; d'autre part, mes anciens élèves, engagés presque tous dans diverses industries, ne peuvent pas disposer de tout le temps qu'ils aimeraient à consacrer à ces études artistiques.

» Toutes ces difficultés n'existeraient pas ou seraient considérablement réduites pour une grande école d'art, qui voudrait compléter ses moyens d'action par l'application des principes que je viens d'exposer. Elle pourrait choisir, sans parcimonie, les modèles, les draperies, les costumes, tout le matériel désirable. Il lui serait facile d'obtenir, dans l'intérêt de l'art, à des temps déterminés, la disposition de quelques parcs ou de certains monuments. Elle

aurait surtout l'avantage de posséder des élèves d'élite, convenablement préparés par des études préalables. A de tels élèves, *rendus observateurs et impressionnables*, l'École, enfin, pourrait offrir des sujets d'observation, propres à meubler utilement et dignement leur mémoire, à former leur goût et à les diriger vers les hautes régions de l'art.... »

Telle est la source où les grandes écoles, les grands artistes, sont allés perpétuellement puiser les moyens d'expression de leur sentiment propre, de l'idéal poursuivi par toute la génération à laquelle ils appartenaient. Qu'il y a loin de ces tentatives fécondes aux systèmes exclusifs imposés par l'École ! En parlant des modèles de dessin patronnés dans tous les établissements scolaires par le ministère des Beaux-arts, l'auteur a pu justement ajouter : « Chose étrange, dans un temps où l'on invoque plus que jamais l'exemple et l'autorité de Raphaël et des autres grands dessinateurs, les modèles destinés à former la jeunesse sont la contre-partie systématique des dessins de ces grands artistes, si animés, si vibrants, aux contours souples et ondulés, aux enveloppes savantes et accentuées dans le sens de la perspective et de la construction. »

Nous avons quelque honte d'écrire que l'au-

teur d'une méthode, dont nous laissons nos lecteurs tirer les larges conséquences esthétiques, que le professeur qui compte de brillants et solides élèves dans les arts et dans l'industrie, des élèves tels que Fantin, Solon-Milès, Guillaume Régamey, Legros, Lhermitte, Bellenger, a été dépouillé de ses fonctions dans les dernières années de l'empire, et que l'administration actuelle des Beaux-Arts n'a point eu l'énergie de lui rendre le champ qu'il labourait et ensemençait si fructueusement.

Un peu de sauvagerie ne messied point au vrai mérite. Cet isolement, temporaire nous voulons le croire, n'est point improductif. Nous raviverions des plaies mal fermées en insistant sur cette étrange aventure. Mais c'est un devoir pour nous d'insister sur les principes de M. Lecocq de Boisbaudran en matière de professorat. Dans son *Coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts*, il fait ressortir cette nécessité de former des professeurs instruits, zélés, détachés des vieilleries, comme plus pressante encore que celle de multiplier les écoles. Il a raison. Ce que l'on exige des professeurs actuels est tout à fait illusoire. Ce qu'ils enseignent ne peut conduire ni au développement normal des vocations réellement artistes, ni à la pratique sérieuse d'une industrie d'élite.

Tout est donc à créer. Le gouvernement croit avoir assez fait (1).

A peine regrette-t-on que, dans la réorganisation de l'enseignement primaire, le ministère actuel ait oublié que les enfants pourraient s'assimiler la traduction des formes élémentaires à peu près aussi facilement que celle des lettres des différents alphabets. Des artistes graves eussent été réunis en commission, et des intrigants eussent pour longtemps brouillé les fils. Il est meilleur, pensons-nous, que les municipalités fassent mettre la question à l'étude par les chambres syndicales, recueillent le cahier des besoins de chaque groupe industriel, et qu'elles fondent ou soutiennent quelques grandes écoles, desquelles sortiraient des moniteurs ayant étudié, suivi, pratiqué non pas une, mais plusieurs méthodes antagonistes, expérimentées soit en France, soit à l'étranger, ou totalement nouvelles.

Une école des Beaux-Arts, avec des chaires pour tous les professeurs éminents, des salles de conférences pour l'exposition et l'analyse de tous les systèmes; qui renoncerait à cet ensei-

(1) Ceci était écrit en 1873. Depuis, au contraire, le gouvernement, plein d'anxiété, a formidablement accru les priviléges de l'École par la création de diplômes. La province est prise dans le solide filet de l'enseignement académique.

gnement dogmatique et technique, lequel coule, pour tous les tempéraments, toutes les études dans trois moules à gaufres, tenus par trois peintres délégués par l'Institut, deviendrait une grande et libre institution, analogue à notre Collége de France. Elle raviverait le programme de ces questions d'art détaché ou d'art uni à la haute production industrielle qui s'imposent à notre société nouvelle.

L'ATELIER

DE

MADAME O'CONNELL

1860.

Les contre-forts de la butte Montmartre, qui naissent, du côté de Paris, sur la partie droite de la rue Saint-Lazare, ont vu, depuis trente ans, se dresser, pâtés par pâtés, tout un quartier nouveau, tranquille s'il en fut et propice aux arts. Peu de bruit, peu de mouvement. Des rues bordées çà et là de gentils hôtels, de brasseries où l'on consomme beaucoup de bière et d'esthétique; rien que les magasins de denrées indispensables; le fiacre n'en gravit les pentes ardues qu'en grognant; le marchand de couleur y colporte sans encombre ses paquets de brosses et ses châssis; le modèle y foisonne, toujours certain de l'emploi de ses séances.

C'est sur l'un des ressauts de ces contre-forts

que la place de Vintimille a été réservée, et a, peu à peu, serré dans un cercle de pierre son square microscopique, l'aîné de tous les squares de Paris. Dans une des maisons qui regardent Montmartre, vous montez jusqu'au troisième étage, vous entrez dans un vaste atelier, séparé en deux parties inégales par un paravent. Une femme au front bombé, courte et ronde et vêtue de noir, quitte son chevalet, s'avance, la palette au pouce. Elle vous accueille par quelques paroles simples et aimables. C'est madame Frédérique O'Connell. Des esquisses, des tableaux achevés, des portraits de personnages célèbres, des pastels ébauchés, des gravures de maître, une *Sainte Famille* d'après Van Dyck, garnissent les parois. Un meuble magnifique en écaille et des consoles de bois doré, du siècle dernier, supportent des plâtres, des toiles poudreuses, des oiseaux empaillés, des étoffes froissées, toute la bizarre et voyante friperie de l'artiste. Les tables ploient sous les livres, les albums, les cartons empilés. On entend, derrière le paravent, les dames élèves qui rient et chuchotent en dessinant d'après la bosse ou d'après le modèle vivant. Le jour égal et fin, qui tombe d'un large vitrage, vous fait retrouver l'harmonie parmi tout ce gai et expressif désordre.

Madame Frédérique-Émilie-Auguste-Miethe O'Connell, née à Berlin en 1828, fut élevée dans cette ville et reçut une éducation solide et brillante.

Rien ne lui demeura étranger, depuis la musique jusqu'aux mathématiques, qu'elle poussa à un degré qui n'est atteint, en France, que dans les écoles spéciales. Mais, de bonne heure, elle se sentit un goût des plus vifs pour le dessin. Avec le seul secours de ce que l'on peut apprendre dans un pensionnat, elle se mit, avec une ardeur passionnée, à étudier l'anatomie dans les livres. Pour mieux dire, elle la devina. Puis, presque d'instinct, elle composa des scènes dans lesquelles se pressaient les personnages de fantaisie ou qui traduisaient quelque trait historique. Elle a conservé quelques-unes de ces compositions, exécutées toujours au trait avec une rare adresse : une *Vierge entourée d'Enfants*, un *Moïse au puits*. Mais il en est une qui nous a surtout frappé, un *Raphaël avec la Fornarina*, qu'elle fit à peine âgée de quinze ans : Raphaël, debout, passe son bras autour de la taille de sa maîtresse, qui s'abandonne sur son épaule avec une naïveté germanique. Celle-ci est mise en châtelaine du Moyen âge ; les accessoires qui entourent les amants sont d'un goût bien mo-

derne. Mais, à part ces gaucheries, on sent que l'artiste, en cherchant la ligne, voulait l'assouplir, par suite d'une préoccupation qui est bien moins rare, chez les coloristes, qu'on ne l'a voulu dire.

Vers l'âge de dix-huit ans, Émilie-Auguste-Miethe entra dans l'atelier du peintre le plus en renom dans Berlin, Charles-Joseph Bégas. Ce professeur la fit dessiner pendant quelque temps sous ses yeux et lui permit bientôt de prendre la palette. Elle commença chez lui son premier tableau. C'était l'épisode héroï-comique de la *Journée des dupes*.

Peut-être quelques gravures d'après Delaroche avaient-elles inspiré à la jeune Prussienne l'idée de ce sujet essentiellement français. Bégas, d'ailleurs, avait été élève de Gros. Elle fit un petit tableau, très-fin, fourmillant d'anachronismes de costumes, mais où les physionomies étaient délicatement indiquées. Mille intrigues se nouèrent et s'embrouillèrent dans les ateliers rivaux, qui voulaient enlever la brillante élève. Elle faillit en être la victime. A sa première exposition, quand parut sa *Journée des dupes,* les distributeurs des bonnes places l'avaient reléguée au fond d'une galerie mal éclairée. Mais la foule sut l'y découvrir et lui fit un succès. L'Académie lui envoya une

lettre d'honneur, et le vénérable Cornelius vint lui-même la féliciter.

Vers 1844, Frédérique-Émilie-Miethe quitta le théâtre de son triomphe, s'établit à Bruxelles et devint madame O'Connell. C'est là que les préceptes rigoristes de ses premiers professeurs furent profondement ébranlés par la fréquentation des maîtres flamands : « Elle se sentit vaciller, » dit-elle elle-même. (Elle avait encore travaillé chez un peintre nommé Belin.) Bientôt elle brûla ses anciennes idoles, et chercha à devenir soi. Elle accrocha, pour ne la plus reprendre, aux murs de l'atelier une *Charlotte Corday*, conçue et exécutée avec une préoccupation trop évidente, de Greuze.

Elle se livra toute à l'étude des généreux coloristes dont elle contemplait, chaque jour, les chefs-d'œuvre. A cette époque appartient *la Charité*, que nous décrivons dans ses eaux-fortes (1). — Les chairs des enfants sont fines et vraies, mais la composition est lourde ; les tons ont de l'éclat, mais la touche n'est pas ressentie.

(1) Nous avons donné, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un catalogue détaillé des eaux-fortes de Mme O'Connell. En voici simplement les titres : *Sainte Madeleine au désert;* Tète de *Sainte Madeleine;* la *Charité entourée d'enfants;* le *Chevalier;* deux *Bustes de jeune fille*; un *Buste d'Italienne;* les portraits de *Hoené Wronski* et de *Bouné*, le premier, mathématicien polonais, le second, sculpteur belge.

En somme, c'est encore un pastiche inconsistant de Rubens, ce n'est point une œuvre suffisamment personnelle.

Pendant son séjour en Belgique, madame O'Connell exécuta des aquarelles, des portraits, une *Vénus servie par les Amours* et la plupart de ses eaux-fortes. Elle obtint aux expositions belges toutes les médailles, jusqu'à la médaille de première classe. Établie enfin à Paris vers le commencement de 1853, un de ses premiers soins fut de terminer deux tableaux historiques, *Pierre le Grand et Catherine*, et *Marie-Thérèse et Frédéric le Grand*. Elle les avait commencés à Bruxelles, et ils lui furent achetés pour la Russie par le prince Demidoff. Mais sa réputation ne s'établit dans le public parisien que lorsqu'au Salon de 1853 elle exposa le portrait de *mademoiselle Rachel*, toute vêtue de blanc, déjà brisée par les fatigues de la scène, déjà pâlie par les avant-coureurs de la maladie qui devait l'emporter. Toute la critique accueillit avec applaudissement ce beau portrait.

Une *Faunesse*, marqua l'apogée de son talent à l'Exposition de 1855. Une belle et puissante jeune femme est assise près d'une source où s'épanouit le nénuphar dans l'ombre chaude d'un bois de marronniers. Ses chairs palpitent sous la caresse du soleil ; nues, sauf là où, par

un caprice d'artiste tout féminin, le poignet souple est serré dans un bracelet de perles serties par un orfévre de la Renaissance. Ses cheveux noirs ont des reflets d'or bruni, elle ouvre avec insouciance ses grands yeux bruns, aux coins retroussés vers les tempes; un sourire indécis agite sa lèvre purpurine et amincit l'ovale de sa figure comme chez le *Faune dansant;* les lignes serpentent et s'enlacent avec un maniérisme hardi et jeune, les extrémités sont cherchées, les chairs sont abondantes et ambrées, et la tournure est élégante. C'est une faunesse de la forêt de Fontainebleau, au temps des Valois.

Madame O'Connell a peint encore plusieurs portraits remarquables : deux variantes de *Mlle Rachel*, celui de *M. O'Connell*, où les mains fluettes et aristocratiques rappellent Van Dyck, MM. *Charles-Édmond* et *Théophile Gautier* à mi-corps. Enfin un portrait signé d'elle-même au crayon noir, en buste, grand comme nature, est un chef-d'œuvre de ressemblance et de volonté soutenue. Toutes les ressources du fini sont déployées dans ce dessin, qui témoigne, à part les autres qualités, de l'empire que l'artiste peut prendre sur sa fougue habituelle. Les portraits à l'huile de Mme O'Connell sont toujours reconnaissables

à leurs chairs claires, à leurs yeux fiévreux, ardents. Elle excelle à rendre les natures passionnées; elle a trouvé sur sa palette le secret de cette pâleur que répandent sur les traits des êtres voués à l'étude, les fatigues du jour et les nuits sans sommeil; elle sait allumer les lueurs fébriles dans les yeux des poëtes et des femmes d'élite; elle cherche leur ressemblance jusque dans leur œuvre. Sa façon de peindre ne procède pas de l'école moderne française. Elle manie la pâte avec une adresse très-personnelle. Sa toile est abondamment couverte, sans être cependant ni maçonnée, ni rugueuse. Tout son secret est dans son habileté à se servir de la brosse dans la pâte encore fraîche.

Elle ne procède point par touches; elle travaille une figure pendant plusieurs jours, toujours avec la brosse qui laisse ses traces et ses sillons dans la couleur épaissie, puis elle revient plus tard par des glacis souvent assez épais.

Les eaux-fortes de Mme O'Connell sont tracées avec la même liberté. Elle réserve de larges blancs et attaque le cuivre avec franchise par des tailles qui se succèdent, fines et longues, et qui enveloppent le muscle comme dans un réseau; puis elle laisse l'acide mordre profon-

dément le cuivre, ce qui, par exemple dans les cheveux, donne aux travaux une décision remarquable.

Mme O'Connel médite en ce moment une suite de sujets puisés dans une mine féconde la *Comédie humaine* de Balzac. Nous avons vu une esquisse au fusain de cette suite : Esther sauvée par Vautrin au moment où, rentrant du bal, elle s'asphyxiait. Nous savons qu'une autre se prépare : la comtesse de Restaut surprise par Gobseck pendant qu'elle brûle le testament qui dépouille ses enfants. Ce projet de faire entrer la peinture dans la vie moderne, pour en exprimer les passions et les drames nous intéresse vivement.

~~~~~~

Depuis que cette étude a été écrite, mille malheurs ont fondu sur la pauvre et studieuse artiste : l'insuccès, l'oubli, la misère, la folie. Il fallut la mettre dans une maison de santé. Elle souffrit longtemps; il fallut solliciter pour elle la charité publique. Elle mourut, et la vente qui se fit de ce que contenait cet atelier qui fut un instant à la mode, où se réunissaient, le samedi, pour une causerie familière, des gens du monde et des célébrités artistiques ou lit-
~~~~~~

téraires, se fit, il y a deux ou trois ans, dans des conditions lamentables. Personne n'était venu, pas même les amis de ces personnages de marque, poëtes ou actrices, qu'elle avait esquissés avec une ardeur si loyale, un sentiment si hardi des élégances intellectuelles. Ses grandes toiles furent adjugées à des brocanteurs comme des paravents. On affecta d'avoir oublié que cette étrangère avait eu — un moment — un éclair de talent. Mme O'Connell n'avait donné que les fleurs stériles des arbustes transplantés.

J.-P.-M. SOUMY

GRAVEUR ET PEINTRE

1863.

On ne peut jeter les yeux sur la vie de certains artistes sans être frappé de l'insistance de la fatalité à les poursuivre. Un sceau particulier les a marqués à leur naissance, et tout a concouru à leur perte : ils auront un corps débile, une constitution trop nerveuse ; la mère s'emparant d'eux avec un soin jaloux, développera ces côtés féminins, qui, dans les rudes combats de la vie, reçoivent les plus vives blessures ; dès les premiers pas, ayant placé l'idéal trop haut, s'ils essayent la lutte, la banalité cauteleuse, la routine arrogante s'uniront contre eux et en auront facilement raison.

Les travaux de leur choix leur échappent; leur nom n'est répété que dans un cercle de gens d'élite dont les arrêts discrets ne frappent l'oreille ni de la foule ni des puissants. Un jour enfin, il semble que le ciel s'éclaircisse... ils vont poser le pied sur la dernière marche, mais la fatalité les attend sur le seuil et les précipite définitivement, et ils tombent sans être certains qu'un attentif aura eu le temps de recueillir leur nom! Tel a été, de nos jours, le sort d'un artiste des mieux doués, mais dont le talent n'a pu atteindre son complet épanouissement, de Marius Soumy, graveur et peintre, dont assurément plus d'un de nos lecteurs ignore le nom.

Soumy (Joseph-Paul-Marius), né au Puy Amblay (Haute-Loire) le 28 février 1831, s'est tué à Lyon, en juillet 1863 débordé par l'amertume. Ses toutes premières années se passèrent dans un pays accidenté, d'un caractère un peu sévère, mais propice à la rêverie machinale de l'enfance: la ville du Puy, bâtie en amphithéâtre sur le versant méridional du mont Anis permet aux yeux de plonger, de chaque angle de ses places, sur de vastes horizons. Son père était voyageur de commerce pour une maison de librairie de Lyon. Sa mère, fort instruite, et qui avait été maîtresse de pension, l'éleva avec cette

passion inquiète et égoïste des femmes dont l'époux est forcé, par sa profession, de quitter souvent le logis. Plus tard elle s'installa près de lui à Paris, et lorsque Soumy la perdit, pendant son séjour à Rome, il se sentit en proie à l'isolement le plus cruel qui se puisse imaginer.

Soumy, à Lyon, suivit les cours de dessin de l'École impériale, entra dans l'atelier de peinture de M. Guy, plus tard je crois dans celui de M. Bonnefond, et dans l'intervalle dans l'atelier de gravure de M. Vibert. On sait à quel degré de congélation M. Vibert a fait descendre la gravure. Chez ce maître, selon l'expression frappante d'un de ses camarades, Soumy apprit à graver « mathématiquement. » Mais, loin de s'en plaindre, il faut le féliciter de cet apprentissage en apparence si peu fait pour développer les tendances rêveuses et libres de son talent. Il apprit là son « métier » de graveur. Les années de l'apprentissage doivent être laissées au maître, et il doit vous initier à toutes les ressources mécaniques de la main et de l'outil. Ainsi se faisait l'éducation des artistes au temps des grandes écoles. Et c'est, en toute connaissance de cause, le jour où des idées particulières sur l'ensemble de l'Art germent dans l'esprit, qu'il faut redouter les influences trop directes.

Soumy obtint en 1851 la médaille d'or dans le concours de gravure (1), partit pour Paris, suivit les cours de l'École des Beaux-Arts, depuis le 6 mai 1852, et reçut aussi de M. Henriquel Dupont des conseils fructueux. On ne saurait dire, à l'étude de son œuvre, que Soumy soit élève de M. Henriquel Dupont, et cependant l'on sent que ce maître autorisé est venu lui donner de sérieux avis au moment où l'artiste dépouillait les hésitations de l'élève.

Deux fois Soumy entra en loge. En 1854, il obtint le grand prix de gravure, et son concours fait le plus grand honneur à son crayon et à son burin. On sait que le logiste graveur doit exécuter sur le cuivre l'académie qu'il a faite d'après le modèle posé par le professeur. Il faut donc déployer non-seulement tout ce que l'on a de goût et d'acquis, c'est-à-dire savoir bien emmancher son modèle et le faire porter, mais encore pouvoir en modeler les reliefs, en accuser les ombres, en simuler les raccourcis, en rendre la couleur tannée ou claire, en exprimer l'épiderme rude ou fin, et — autant

(1) Il est entré à l'École en 1847. En 1849, il obtenait le prix de 500 francs offert par la *Société des Amis des Arts*, Le sujet du concours était le portrait, au burin, de M. de Lassalle. L'année suivante il conquit le *Laurier d'or*, la plus haute des distinctions accordées par l'École de Lyon. A son premier concours, il fut reçu en loge le premier.

que possible — lui donner une expression. Problèmes que bien peu ont su résoudre! Lorsque l'on parcourt le recueil des grands prix de gravure, depuis le prix remporté par Masquelier en 1804, jusqu'à celui d'hier, on reste stupéfait de leur faiblesse, et l'on s'explique du même coup la décadence dans laquelle est tombée l'école française de gravure. La photographie est venue fort à propos pour endosser le gros des injures.

Le concours de Soumy est excellent, bien supérieur à celui de son premier maître, Vibert (1818), lequel n'était que propre et froid. La pose choisie était fort ingrate : le modèle courbé en avant présentait pour la poitrine un raccourci sans intérêt; mais la tête, à barbe et à chevelure noires, est animée et presque pensante; les membres sont bien attachés; les mains et les pieds sont rendus par des travaux colorés et participant plus de la vivacité de l'eau-forte que du système toujours gourmé du burin; les ombres, les lumières, les larges demi-teintes sont bien placées et les travaux qui les massent expriment sans lourdeur et sans sécheresse ce qu'aurait dit le pinceau. Quelle tristesse de songer que ce brillant début ne devait être qu'une promesse que la destinée ne laisserait point tenir!

Soumy partit pour l'Italie en janvier 1855. A Rome, il retrouva des amis sympathiques, une vie nouvelle, une nature qui le charmait. C'était de longues courses dans la campagne, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil, des croquis que l'on prenait en plein air, des haltes dans les osteries, l'étude naïve et passionnée du ciel, de l'air, des arbres, des horizons. C'est là qu'il peignit (1) ce beau portrait de *la Carolina*, — une simple blanchisseuse transtéverine, belle comme on s'imagine la Nausicaa de *l'Odyssée*, — qui lui fut acheté pour le musée de Marseille. Ce fut un renouveau complet. Il fuyait l'atelier au jour froid et pâle avec autant de passion que d'autres s'y enferment. Il demandait à chaque instant à la nature la note de son émotion, et invoquait l'idéal dans les grands aspects toujours renouvelés de la terre et du ciel. Nous devons à l'amabilité d'un de ses amis un petit album qu'il portait souvent sur lui et sur lequel il notait au passage, pour conserver ses impressions toutes fraîches, les mille détails qui frappent un nouveau débarqué plein d'ardeur. C'est un groupe de paysans des ma-

(1) M. Schnetz, à ce moment directeur de l'École à Rome, fut si vivement frappé d'une étude peinte qu'il vit un jour sur le chevalet de Soumy, qu'il l'engagea nettement à quitter la gravure pour la peinture.

ais Pontins, dont les guêtres, la culotte de drap et la chemise moulent la robuste musculature ; des buffles sauvages que l'on force dans une course à cheval ; une barque à voile mouillée dans le petit port de Terracine ; des bœufs sous le joug ; des capucins vidant leur tabatière en traversant la place Navone ; la silhouette grave d'un couvent s'enlevant en vigueur sur les premières lueurs de l'aube ; ou encore des projets de composition, tels que l'épisode dans *l'Enfer*, de la lecture de *Francesca et Paolo*.

A Rome, la nature ne le frappa pas seule. Soumy travailla énormément dans les églises et les galeries, et son talent subit une transformation totale et rapide. On n'a point oublié les magnifiques dessins d'après les Michel-Ange de la chapelle Sixtine, qui furent ses envois : *la Sibylle Libyca*, et aussi : *la Création de l'Homme* (1). Il y avait longtemps qu'en France

(1) Soumy exposa au salon de 1859 le premier de ces dessins, qui fut, je crois, photographié et mis en vente chez l'éditeur Cadart.

Il envoya le second au salon de 1861, avec *deux portraits* à l'huile, l'un d'homme, M. J. C. ; l'autre de femme, Mme T. Un *Jeune Romain*, tête d'étude, et de *Jeunes Paysannes romaines*, études au crayon sur papier bleu. Soumy a laissé, ébauchée au simple trait, sauf une tête, un bras et une jambe, une planche contenant deux fois une étude d'une grande allure de la figure d'Adam dans la *Création*.

Parmi ses principaux dessins d'après les maîtres, nous cite-

Michel-Ange n'avait été compris ainsi, c'est-à-dire par ses côtés d'élégance dans la force et de rêverie absorbée plutôt que douloureuse.

Soumy fit, dans le palais Doria, d'après une peinture de Giorgione, un dessin et une gravure de ce portrait d'homme dont le type faunesque ne se laisse point oublier. Le dessin est à Lyon, dans l'atelier d'un peintre de mérite, M. Bellet du Poizat (1). La gravure qu'il en fit est le chef-d'œuvre de Soumy. On sent que le Gior-

rons encore le portrait de *Stella*, le graveur, d'après l'original du Musée de Lyon, le *Borgia* de Raphaël qui est dans la galerie Borghèse ; un fragment de *la Dispute du Saint-Sacrement; la Sibylle de Cumes*, d'après Michel-Ange ; un fragment du *Jugement dernier*, un groupe de damnés, enlevés par un ange et retenus par un démon. Il faut ajouter à cette liste, encore incomplète, un grand nombre de paysages aux crayons noir et blanc, et un beau carton d'après nature, *les Grimpeurs*. Une partie de l'œuvre Soumy a paru à Lyon, à la Photographie artistique de A. Fatalot.

(1) En 1865, rendant compte dans *la Gazette des Beaux-Arts* de l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon, nous écrivions ces lignes : « Les amis du regretté Soumy avaient réuni ici quelques-uns de ses portraits, de ses gravures et de ses magnifiques dessins. On a déposé une couronne d'immortelles au-dessous de l'un de ses ouvrages. Cela n'est point assez. Nous voudrions que la ville de Lyon, dont Soumy était presque un des enfants, acquît toutes ces œuvres et les conservât dans son musée. Elles sont assez savantes, assez consciencieusement étudiées pour servir de modèles bien avant les croûtes que l'on achète sous prétexte d'ancienneté. » Ce conseil fut écouté en partie. La Ville acquit le dessin de *la Création de l'Homme*, pour en orner sa galerie spéciale des peintres lyonnais. Il y faudrait encore au moins une peinture et toute la série des gravures de Soumy.

gione, ce prince de la fantaisie vénitienne, était un de ses maîtres de prédilection. Soumy, nature poétique, fine et vivante, devait être tout admiration pour ces portraits aux lèvres sensuelles, au sourire heureux, aux yeux brillants, aux chairs largement caressées par la lumière. Tendre et rêveur lui-même, il se passionnait pour ces poëmes dorés où de bruns jeunes gens, assis en rond, chantent, devisent, jouent de la mandoline ou suivent des yeux leurs maîtresses qui jouissent du mystère des grands parcs et livrent leurs flancs ambrés aux souffles chauds; visions voluptueuses du *Songe de Poliphile.* « ... Aulcuns chantaient chansons d'amour à voix débiles et tremblantes, brisées de petits soupirs et remplies de doux accents assez forts pour faire amollir et entr'ouvrir un cœur de pierre. Quelques autres estoient couchés au giron de leurs belles nymphes, auxquelles ils disaient les plus plaisantes choses dont ils se pouvoient adviser, et elles en récompense mettoient des chapelets ou lioient des bouquets à leurs cheveux... »

Soumy termina encore pendant son séjour à Rome le cuivre du *Portrait de François Ier*, par le Titien, lequel est au Louvre (1). Dans

(1) Le 8 septembre 1861, Soumy écrivait au docteur Vien-

cette planche, le travail est moins suave que dans le *Portrait d'homme* d'après le Giorgione. Elle est d'une harmonie générale chaude et cavalière ; la manche, aux crevés de satin, est hardiment attaquée ; la fourrure et la barbe sont soyeuses, mais les chairs sont exprimées mollement, et surtout l'expression de la physionomie de bouc du roi-gentilhomme est singulièrement atténuée. On croit que Titien peignit ce portrait, non d'après la nature, mais d'après une médaille. Soumy l'a gravée d'après des souvenirs de coloriste (1) plutôt qu'en vue de la

nois ; « ...hier samedi, j'ai terminé mon *François Ier*. Impossible de le travailler plus longtemps, devant le donner à l'Institut samedi. Ce ne sera donc qu'une ébauche, mais que je crois assez bonne, et je me propose de la terminer après mon exposition. J'attends le rapport que l'Académie va en faire, étant dans des conditions de gravure qui se pratiquent très-peu à notre époque. Si j'éprouve un échec de la part de ces messieurs, je n'en persisterai pas moins à continuer dans cette route que je crois être la bonne, sauf à l'améliorer. » L'Académie lui fut très-favorable.

Après la mort de Soumy, le ministre autorisa ses héritiers à faire imprimer 200 épreuves de ce cuivre qui, selon l'usage, appartient à l'Institut. Il en existe encore une centaine d'épreuves, et, en les acquérant, les amateurs s'enrichiraient à la fois d'une belle œuvre et d'une bonne action. La veuve et l'enfant de Soumy sont dans la gêne.

(1) En 1861, à propos de quelques lignes sympathiques que nous avions écrites sur ce portrait, Soumy nous fit témoigner son désir de nous connaître. Il habitait sur le quai Saint-Michel un très-petit appartement, situé tout à fait sous les toits et tout encombré d'esquisses, de cartons, d'études peintes, etc. Il était déjà fort malade et nous entretint fiévreusement

fidélité littérale du dessin. Il faut y voir une interprétation libre.

Soumy n'attachait à la gravure que l'importance secondaire qu'elle occupe dans l'Art, n'étant elle-même qu'un art d'imitation et non de premier jet. Il voulait se faire une large éducation d'artiste et surtout apprendre à peindre. «... Peintre, demandant des conseils aux peintres, — nous écrivait, peu de temps après la mort de Soumy, un de ses camarades, grand prix comme lui, M. Chifflard — et les surpassant dans ses essais. Il ne put donner la preuve de tout ce que son esprit promettait. Il avait l'étincelle, il l'aurait rendue éclatante. » Les peintures que nous avons vues de lui sont un peu sourdes d'aspect, mais d'une exécution savante, d'un modèle très-suivi, en somme, d'un attrait pénétrant. Il a peint des portraits auxquels il ne manque que plus de flamme dans le regard, plus de transparence dans les ombres, pour rappeler des Prud'hon. Il prenait

des contre-temps de son existence. Il attaquait avec amertume une institution officielle, « qui, disait-il, donne aux jeunes gens les aspirations les plus hautes, les dégoûte des travaux de commerce, les force à travailler à contre-sens de ce qui peut plaire au public, mais qui abandonne les artistes aux chances du hasard à leur retour de Rome. » Je trouvai, pour le calmer, des raisons qui ne me reviennent point en cet instant à l'esprit, et je le quittai tout ému.

volontiers ses amis pour modèles, M. Carpeaux, le statuaire, par exemple ; M. Vollon, le peintre de nature morte ; M. Garnier, le ciseleur. Son portrait de Mme M... T..., qui figurait au Salon de 1861, est d'un abandon chaste et touchant. Celui de Mme Bouvier est cité par ses amis comme étant l'un de ses meilleurs.

Soumy avait épousé, un an après son retour d'Italie, une jeune femme qu'il avait connue au moment de son entrée en loges et qu'il adorait ; il la perdit quelques mois après. Sa mère aussi était morte pendant son séjour en Italie. Dès lors, sa vie ne fut en quelque sorte qu'une lutte incessante, éperdue, devant l'isolement, l'ennui, le découragement ou la maladie. «... Souffrant par nature, caractère droit, primitif, sensible à l'excès, fuyant une douleur morale, injuste, de Rome à Paris et de Paris à Rome (1), » Soumy se laissa aller à des soubresauts douloureux et ne travailla plus que pour subvenir aux plus pressants besoins de la vie. Ses malheurs avaient ajouté à sa distinction naturelle une pointe marquée de mélancolie. Il était de taille moyenne, un peu fort, portait ses cheveux taillés court, et toute sa barbe. Il était blond ; il avait les yeux bleus,

(1) Lettre déjà citée de M. Chifflart.

un peu à fleur de tête, d'une douceur et d'une finesse extrêmes ; le front haut et rond, de jolies mains. Il était bon musicien et causeur agréable. Par-dessus tout, il avait le cœur le plus délicat. Jamais homme ne fut plus universellement aimé de ses camarades, n'a laissé derrière soi de plus vifs regrets. Rarement un artiste avait inspiré à ses pairs d'aussi complètes espérances.

Son œuvre n'est pas considérable, et nous en avons noté déjà les pièces marquantes, qui sont ses dessins, quelques portraits, le *François Ier* et le *Portrait d'homme*. Avant de dire ce qu'il exécuta d'après Hippolyte Flandrin, qui lui témoigna réellement de la sympathie, passons rapidement en revue ce qui fait nombre, sans compter isolément.

Ce fut l'imagerie religieuse — ce mont-de-piété clérical des jeunes talents honnêtes — qui lui fit ses premières, nous pourrions ajouter : ses seules commandes. Soumy grava, d'après Lesueur, et sans doute à titre d'étude préférée, le *Jésus portant sa croix*, du Louvre (1). On sait la donnée de ce drame si émou-

(1). Le premier état est seulement avec les noms de Lesueur, de Soumy, de l'éditeur Gache et de l'imprimeur Drouard. On lit au bas du second état : *Société générale des Veilleuses charitables de Lyon. — « Ce que vous avez fait au plus petit de mes frères, vous me l'avez fait à moi-même. »*

vant dans sa simplicité : Jésus qui succombe sous le poids de la croix, Simon le Cyrénéen qui arrive pour le secourir, et sainte Véronique qui approche le linge de la face divine, ruisselante de sueur et de sang. La gravure de Soumy a peu d'accent : c'est un prélude ; mais il est d'une justesse parfaite. — Puis, six petits sujets de la *Vie de la Vierge* (« *chez Daniel, au Saint Cœur de Marie* »), vignettes de 90 millimètres de hauteur, cintrées par le haut, destinées aux livres de piété. Nous ne savons d'après qui elles sont exécutées, mais on sent que Soumy y mettait toute sa conscience. Il y a une tête de Christ, un Enfant Jésus, tout à fait complets, et pour se rendre compte de ce que Soumy jetait de talent dans ce labeur écœurant, tournez les yeux sur le reste de la suite, qui est due au burin de M. Dubouchet. — Enfin nous trouvons, chez le même éditeur, quelques autres vignettes de plus grand format et de forme carrée ; composées et gravées par Soumy lui-même ; composées un peu dans le goût d'Owerbeck, moins la prétention et la puérilité ; gravées un peu dans le goût de Keller, moins la glaciale conduite de l'outil et l'absence absolue d'effet. Mais pourquoi chercher des comparaisons ? Il est évident que l'éditeur commanda à notre

artiste des compositions pour cadrer avec celles qu'il avait déjà en magasin, et, qu'en bon Français qui s'était abreuvé aux sources pures de l'art primitif italien, Soumy modifia le programme autant qu'il lui fut possible. La *Mort de saint Joseph*, la *Cène*, le *Christ au jardin des Oliviers*, le *Christ en croix*, — les deux dernières surtout — renferment des morceaux que l'on priserait fort s'ils étaient détachés de l'œuvre d'un maître en réputation. La Vierge qui pleure debout près de la croix a comme un air de parenté avec ce je ne sais quoi de doux, de svelte, d'émacié des types féminins de Martin Schongauer. Dans toutes les figures on trouve des plis facilement drapés, des mains distinguées et émues, des expressions dans le goût contenu de Lesueur, et nulle trace de pastiche et rien qu'un sincère désir de bien faire.

Dans l'intervalle qui nous sépare des gravures d'après l'œuvre d'Hippolyte Flandrin, auxquelles nous arriverons trop tôt, puisqu'elles donnent la date de la mort de Soumy, il avait ébauché au Louvre le seul Bonington que nous possédions, *François Ier chez la duchesse d'Étampes;* et gravé à l'eau-forte, pour le journal *l'Artiste*, une composition dramatique de M. Chifflart, *la Morte :* une jeune fille est

drapée dans un linceul, tandis qu'à genoux, près du lit, un homme sanglote. — Puis, encore d'après Chifflart, *Hamlet et Ophélie*, et *Othello et Desdemone;* l'Othello raconte ses campagnes avec une robuste et fière tournure; l'effet général, grâce au choix intelligent des travaux, a de la couleur et de la lumière (1).

De 1857 à 1859, à Rome et à Paris, Soumy lithographia, ou tout au moins dessina sur papier destiné à être reporté sur pierre une suite de douze types d'enfants, de femmes et d'hommes, sous ce titre : MOTIFS D'ÉTUDES : *Pifferaro;* *Tête d'Italienne* de profil; *Moine à barbe noire*, uue calotte sur la tête; *Moine vu de face*, le capuchon abaissé sur le visage; *Buste de ligueur; Tête de jeune fille*, avec un voile de dentelle, un double ruban passé dans ses cheveux; *Profil de jeune fille italienne;* cette belle personne a des cheveux épais, annelés, le teint bistré, les yeux plombés, une oreille de camée, presque point de front, le menton découpé net, une bouche

(1) Ces gravures, ainsi que presque toutes celles de Soumy ont été éditées par M. Cadart. On retrouvera le nom de cet éditeur chaque fois que dans l'avenir on aura à parler des artistes qui ont lutté isolément dans cette seconde période de l'art français contemporain qui succède au romantisme. (A. Cadart est mort en 1875, pauvre et toujours confiant dans la récompense d'un avenir auquel il avait droit et que son jeune fils atteindra peut-être.)

aux lèvres peu saillantes et ronde comme un œillet qui s'ouvre ; c'est une étude excellente et tranchant dans cette suite qui est souvent d'un dessin mou et ennuyé. Un *Homme blessé au front; Tête d'homme âgé*, à barbe épaisse. Les n[os] 4 et 5 ont été lithographiés, et avec beaucoup de souplesse et de goût, par M. Duplomb, d'après des études de petites paysannes romaines (au salon de 1861). On pourrait reprocher à ces deux têtes un peu de mignardise, si le passage de l'enfance à la puberté y était gracieusement exprimé.

A son retour de Rome, Soumy, déjà malade, alla frapper chez Hippolyte Flandrin qui avait su apprécier, dès leur début, ses hautes qualités de graveur. Flandrin lui confia le dessin du *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, une de ses faibles compositions, au dire de ses amis, mais dans laquelle le geste impérieux, la tournure supernaturelle de l'ange nous inspirent plus d'estime que la maigre figure de l'apôtre et la silhouette naïve du rocher auquel il est adossé ne nous causent d'ennui. La planche, d'un ton gris monochrome, sert aussi à rendre l'unité à l'ensemble. M. Flandrin, nous dit-on, se montra content (1) et chargea son éditeur,

(1) En effet, nous lisons dans une lettre inédite d'Hippolyte Flandrin, du 11 janvier 1861 : « Soyez donc là ce que je vous

M. Haro, de s'entendre avec M. Soumy pour la reproduction de la suite des fresques du chœur de Saint-Germain des Prés.

Soumy entreprit donc l'*Entrée du Christ à Jérusalem*. Cette planche fut exécutée dans des conditions extrêmement défavorables. Soumy, au moment où il la commença, perdit sa femme, et dans sa douleur partit brusquement pour l'Italie dont le ciel l'attirait invinciblement. A son retour, Flandrin lui pardonna cette fugue, parce qu'il sentit qu'ayant d'entreprendre son travail, Soumy avait voulu se retremper une dernière fois au contact de ses maîtres préférés. Mais Flandrin ne put livrer à son traducteur que des dessins peu importants ou des photographies malvenues, et Soumy éprouva les plus grandes difficultés pour calquer, au moins les têtes, sur la fresque originale. Flandrin se montra toujours affectueux et confiant. Voici une lettre inédite datée de février 1863 qui en fait foi. « Mon cher monsieur Soumy, j'ai reçu la visite de M. Bouvier qui me dit votre vif désir d'arriver à finir notre grande estampe pour le 1er mai, jour de l'ouverture de l'Exposition.... Mais, d'après ce que me dit M. Viennois, votre

ai vu dans plusieurs de vos ouvrages, fin et large en même temps. Mettez toute la chaleur possible, et à la fin nous chercherons le reste. »

vue est encore douloureuse. Il ne faut pas cesser de la ménager.... Cette épreuve est celle que m'a remise M. Bouvier, dans laquelle j'ai bien reconnu votre retouche aux premières figures du côté droit. Vous les avez remontées de ton. Vous avez ôté beaucoup de petits noirs dans les têtes du fond. Vous avez tous les documents pour aller plus loin, et je me fie à votre intelligence et à votre amour de l'art. Lorsque vous approcherez de la fin, je crois qu'il sera indispensable que vous soyez à Paris et que nous nous entendions pour les dernières recherches. Quant à la conduite de l'effet, vous avez tous les documents : vous interprétez, eh bien, restez donc maître et seigneur. Livrez-vous à votre sentiment d'artiste distingué. Jy ai confiance. »

Soumy laissait, à sa mort, sa planche de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, assez avancée et très-magistralement conduite. Elle a été terminée et, je crois, signée par M. Poncet (1).

Sa vue s'affaiblissait de jour en jour. Il était allé dans le Midi à Vienne, chez M. Bouvier, un de ses meilleurs amis et des plus dévoués, chercher le repos et fuir son isolément cruel.

(1) Le Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale ne possède point d'épreuve de la planche de Soumy telle qu'elle était au moment de sa mort et qui, au besoin, fasse foi.

Il se remaria, et un instant il put croire que la mauvaise chance allait le lâcher. Il n'en était rien. Il reprit trop tôt le travail, et l'on sait que la lumière réfléchie par une plaque de cuivre poli est horriblement fatigante. A Marseille, ses yeux redevinrent plus malades que jamais, malgré les soins empressés des médecins. La fièvre le prit... ou ce que nous appelons la fièvre pour excuser ce que la philosophie antique admettait et ce que les lois sociales modernes réprouvent. Le 25 juillet 1863, à Oullins, près Lyon, se sentant devenir aveugle, il se précipita de la fenêtre d'une maison de santé.

On le voit, rien n'avait manqué à l'accomplissement de sa triste destinée. Cette dernière commande du chœur de Saint-Germain des Près était pour lui un coup de fortune : plus coloriste que le maître qu'il avait à traduire, il l'aurait soutenu quant à l'aspect général, et, excellent dessinateur, nourri des meilleurs enseignements, âme poétique et tendre, il aurait rendu à merveille l'onction de ce poëme, le plus sincèrement et ingénieusement catholique qu'ait produit notre époque. La vie matérielle lui semblait assurée. Il aurait eu du loisir pour continuer sa chère peinture, achever les portraits de ses amis. Élève de

Rome, noté pour les travaux de longue haleine et secrètement désigné peut-être dans l'esprit de Flandrin pour traduire tout son œuvre sur le cuivre, il eût vu s'avancer vers lui le fauteuil de l'Institut. Mais la Fatalité veillait, et Soumy est tombé, jeune d'années, laissant une trace plus profonde dans le cœur de ses amis que dans le souvenir de ses contemporains, promettant à la nouvelle génération un véritable graveur et ne laissant que des pages éparses.

Soumy aurait eu sur l'école moderne de gravure une influence assurée. Il savait son métier aussi habilement que les plus habiles. Il avait de plus que ces habiles une intuition nette et décisive de la philosophie de l'Art. Il reportait tout à l'expression de la poésie intime et de l'harmonie générale. Il ne s'astreignait à aucune pratique de convention ou de tradition pour exprimer les chairs, les vêtements, les cheveux, les substances résistantes ou souples. Il étudiait avec son burin, comme il le faisait avec son pinceau ou son crayon, imitant en cela les maîtres du XVIIe siècle français, la plus noble des écoles de gravure.

EUGÈNE DELACROIX

AU MAROC

1865.

Dans les derniers jours de l'année 1831, Eugène Delacroix partait de Paris pour le Maroc en compagnie de M. le comte de Mornay. M. de Mornay allait discuter et arrêter avec l'empereur Muley-Abd-er-Rhaman, au nom du roi Louis-Philippe Ier, un traité de commerce très-important au point de vue des intérêts de la naissante colonisation algérienne. Delacroix l'accompagnait sans aucun titre officiel. Il ne remplissait auprès de l'ambassadeur, homme d'esprit et du meilleur monde, que les devoirs d'un compagnon curieux, délicat et tout enfiévré par cette exaltation que donne aux natures nerveuses la satisfaction longtemps attendue d'un désir.

L'Orient et surtout l'Afrique n'avaient point encore été découverts et percés à jour par les artistes et les littérateurs ethnographes. C'était tout un pays à conquérir pour la palette et la plume. Decamps, à peine arrivé de Smyrne, ne suffisait point à satisfaire la curiosité du public et de ses amis avec ses tableaux, ses aquarelles, ses croquis, ses lithographies même. Le goût des aspects vrais, des formes exactes de la nature dans le paysage, récemment révélé, montait peu à peu chez les amateurs, et le paysage historique allait commencer à mourir. Les grandes études historiques des Thierry et des Guizot, les travaux de l'Allemagne sur les points initiaux de l'histoire romaine avaient éveillé dans les jeunes esprits je ne sais quel respect tendre pour l'âme si longtemps oubliée de la patrie gauloise, rallumé un vague sentiment de protestation contre une oppression religieuse, sociale, littéraire, artiste qui, partie de l'Italie au premier siècle de l'ère et au quinzième, avait renversé tous nos autels et énervé tous nos courages. On songeait à remonter aux sources pour suivre, dans les peuples que la civilisation n'avait point complétement transformés, les traits saillants de la vie antique. Or la partie de l'Afrique baignée par la Méditerranée est

certainement la contrée qui a le moins changé depuis et avant la conquête romaine jusqu'à nos jours. Delacroix ne comptait pas s'en tenir aux aspects extérieurs ; il avait compris l'importance des exemples de Gros. Si ce grand maître, comme il l'écrivit plus tard, « a élevé les sujets modernes jusqu'à l'idéal, » c'est pour avoir cherché la passion dans ses mouvements instinctifs, et pour n'avoir pas fait du costume, à l'envers de l'école académique, un habillement indifférent dans la signification générale de la composition. En un mot, Delacroix — qui avait fait au collége Louis-le-Grand d'excellentes études classiques (nous avons publié de lui, dans la *Nouvelle Revue de Paris*, un curieux fragment de traduction des *Bucoliques* — Delacroix comptait poursuivre au Maroc des études sur la vie, le costume, les usages, le geste des Arabes, soit pour en transporter le sens général dans la peinture décorative et allégorique, soit pour les traduire littéralement dans leur saveur originale et typique.

Les lettres et les notes que l'on va lire montreront à chaque pas combien ses espérances se trouvèrent confirmées par les faits.

Nous avons hâte de laisser parler Eugène Delacroix lui-même. Disons simplement l'ori-

gine de ces documents précieux, et comment ils sont arrivés dans nos mains.

Les lettres nous ont été confiées par Mme Pierret, veuve de M. Pierret, le plus ancien des amis de Delacroix, ami ardent, intelgent et fidèle. Depuis la sortie du collége, une correspondance sûre et active s'établissait entre eux dès qu'ils étaient séparés l'un de l'autre. Le mariage de M. Pierret avec une femme dont l'intelligence égala le cœur ne nuisit en rien à cette touchante amitié. A son retour du Maroc, Delacroix faisait le soir, dans la maison de son ami, des croquis d'après ses souvenirs. Ils devaient servir pour illustrer un *Voyage au Maroc*, qu'il se proposait de publier lui-même, texte et gravures.

Voici les divers commencements d'exécution qu'eut, au moins comme préparation, ce *Voyage au Maroc*.

Il y eut d'abord le magnifique et délicieux album d'aquarelles appartenant au comte de Mornay et exécuté expressément pour lui. Il est composé aujourd'hui encore de dix-sept morceaux, capitaux par la chaleur de l'invention et la souplesse du rendu. Toutes les scènes qu'il compte avaient été préalablement déjà notées sur place à la plume ou à la mine de plomb par Delacroix dans ses carnets de voyage.

Plus tard, Delacroix exécuta à la plume quelques lithographies qui restèrent absolument inédites, sauf quelques très-rares épreuves d'essai que l'on vit à la vente posthume de son atelier : les *Costumes de Tanger*, les *Muletiers de Tétuan*, les *Femmes d'Alger*.

A l'occasion de la *Noce juive dans le Maroc* (salon de 1841), Eugène Delacroix publia dans le *Magasin pittoresque* un bois représentant le musicien juif accroupi dans le fond de la salle et raclant une sorte de violon primitif; l'article qui accompagne ce bois est écrit par lui-même.

Enfin en 1844 (juillet et août) l'*Illustration* publia six bois, intercalés dans des articles de politique et de renseignements sur le Maroc auxquels Delacroix n'est peut-être point absolument étranger. Quelques-uns, gravés en *fac-simile*, expriment assez bien la délicatesse ou l'énergie du trait; d'autres ont été remplis de niaises demi-teintes, alourdis par des fonds, des ciels, des distributions de travaux parallèles ou croisés qui leur ôtent toute grâce, tout effet, toute couleur. *L'empereur Muley-Abd-er-Rhaman*, à cheval, un soldat à sa droite et un porte-parasol derrière lui, trahit un travail primitif merveilleux de fraîcheur et de force de crayon. Ces bois l'avaient beaucoup préoc-

cupé. Il avait fait et refait des aquarelles, des dessins et des calques avant de s'arrêter à une composition définitive. M. Alfred Robaut a reproduit, dans la seconde de ses livraisons de *Dessins et Croquis* d'Eugène Delacroix, une belle variante de ce groupe équestre si patriarcal et si noble.

Voici donc les lettres amicales dans leur ordre d'envoi :

A M. PIERRET, RUE SAINTE-ANNE, 18.

Toulon, 8 janvier 1832.

..... Nous avons eu beaucoup de contrariétés dans ce maudit voyage. Un froid et une gelée de chien pour partir ; il a neigé vers Lyon et jusque près d'Avignon comme je ne l'ai pas vu depuis longtemps à Paris, et pour arriver à Marseille et Toulon une bourrasque de vent et de pluie qui nous a percés. C'est ce qui nous a tant retardés. Heureusement j'espère que nous ne tarderons pas trop à partir. C'est probablement pour après demain. Tu es venu, je crois, à Toulon. C'est un fort beau pays. Voilà le Midi enfin ; je me retrouve. La belle vue et les belles montagnes !

Je ne suis pas entré sans tristesse à Marseille. Le temps et sa faux ont rudement travaillé autour de moi et sur des têtes chères depuis le jour où je l'avais quitté (1). J'ai été heureux d'y retrouver des souvenirs encore vivants de mon père.

(1) C'est à Marseille qu'il avait vécu de sa toute première enfance.

A propos, j'ai vu Fontainebleau en passant. Le vandalisme y fait de fameux coups. Il est inimaginable que la déraison aille à ce point de saccager les admirables restes de peintures qui s'y trouvent, pour faire place aux échafauds et à la brosse de M. Alaux le Romain (1). Je suis convaincu que je ne trouverai rien d'aussi barbare en Barbarie. Mais que la volonté du diable soit faite....

Adieu.... Cette agitation me plaît. Mon camarade de route est parfait.

Devant Tanger, 24 janvier 1832.

Enfin devant Tanger! Après treize jours fort longs et d'une traversée tantôt amusante, tantôt fatigante, et après avoir éprouvé quelques jours de mal de mer, ce à quoi je ne m'attendais pas, nous avons essuyé des calmes désespérants et puis des bourrasques assez effrayantes à en juger par la figure du commandant de *la Perle*. En revanche, des côtes charmantes à voir, Minorque, Majorque, Malaga, les côtes du royaume de Grenade, Gibraltar et Algésiras. Nous avons relâché dans ce dernier endroit. J'espérais débarquer à Gibraltar, qui est à deux pas, et à Algésiras par la même occasion ; mais l'inflexible quarantaine s'y est opposée. J'ai pourtant touché le sol andalou avec les gens qu'on avait envoyés à la provision. J'ai vu les graves Espagnols en costume

(1) On sait que le roi Louis-Philippe ayant eu la malencontreuse idée de faire « restaurer » les fresques de Primatice et du Rosso dans la salle des fêtes de Henri II, tout fut implacablement « remis à neuf. »

à la Figaro nous entourer à portée de pistolet de peur de la contagion, et nous jeter des navets, des salades, des poules et prendre du reste, sans le passer dans le vinaigre, l'argent que nous déposions sur le sable de la rive. Ç'a été une des sensations de plaisir les plus vives que celle de me trouver, sortant de France, transporté, sans avoir touché terre ailleurs, dans ce pays pittoresque ; de voir leurs maisons, ces manteaux que portent les plus grands gueux et jusqu'aux enfants des mendiants, etc. Tout Goya palpitait autour de moi (1). Ç'a été pour peu de temps. Repartant de là hier matin, nous comptions être à Tanger hier soir. Mais le vent, qui était d'abord insuffisant, s'est élevé si fort sur le soir que nous avons été obligés de franchir entièrement le détroit et d'entrer malgré nous dans l'Océan. Nous avons passé une très-mauvaise nuit ; mais, la chance ayant tourné vers le matin, nous avons pu revenir sur nos pas, et ce matin, à neuf heures, nous avons jeté l'ancre devant Tanger. J'ai joui avec bien du plaisir de l'aspect de cette ville africaine. Ç'a été bien autre chose quand, après les signaux d'usage, le consul est arrivé à bord dans un canot qui était monté par une vingtaine de marabouts noirs, jaunes, verts qui se sont mis à grimper comme des chats dans tout le bâtiment et ont osé se mêler à nous. Je ne pouvais détacher mes yeux de ces singuliers visiteurs. Tu juges, cher et bon, de mon plaisir de voir pour la première fois chez eux ces gens que je viens chercher de si loin : car c'est bien loin, cher ami, et

(1) Goya fut une des grandes admirations de la jeunesse de Delacroix. Il y avait à sa vente plus de cinquante croquis ou dessins à la plume d'après les *Caprices*.

j'ai plus d'une fois, dans les planches de ma prison flottante et durant des nuits assommantes de roulis et de mauvaise mer, songé à mon nid paisible et aux figures que j'aime depuis que j'aime. Si c'était à refaire, je referais le voyage, mais l'absence a bien des chagrins.

Nous devons faire demain notre entrée magnifique. Nous serons reçus par les consuls des autres puissances, par le pacha, etc.

(Delacroix recommande, dans la fin de cette lettre, de prier M. Villot de copier la musique promise, de remettre les lettres pour lui à M. Feuillet de Conches, etc).

Tanger, 25 janvier.

J'arrive maintenant à Tanger. Je viens de parcourir la ville. Je suis tout étourdi de tout ce que j'ai vu. Je ne veux pas laisser partir le courrier, qui va tout à l'heure à Gibraltar, sans te faire part de mon étonnement de toutes les choses que j'ai vues. Nous avons débarqué au milieu du peuple le plus étrange. Le pacha de la ville nous a reçus au milieu de ses soldats. Il faudrait avoir vingt bras et quarante-huit heures pour donner une idée de tout cela. Les Juives sont admirables. Je crains qu'il soit difficile d'en faire autre chose que de les peindre : ce sont des perles d'Éden. Notre réception a été des plus brillantes

(1) Frédéric Villot, qui est mort il y a deux ans, secrétaire général du musée du Louvre, a été fort longtemps lié avec Delacroix et a gravé quelques eaux-fortes d'après ses aquarelles.

pour le lieu. On nous a régalés d'une musique militaire des plus bizarres. Je suis en ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de pouvoir lui échapper...

EUGÈNE.

Tanger, 8 février.

..... Il y a eu une occasion dernièrement, j'ai été averti trop tard pour en profiter. Il faut faire comme on peut. Je suis vraiment dans un pays fort curieux. Ma santé y est bonne, je crains seulement un peu pour mes yeux. Quoique le soleil ne soit pas encore très-fort, l'éclat et la réverbération des maisons qui sont toutes peintes en blanc me fatiguent excessivement. Je m'insinue petit à petit dans les façons du pays, de manière à arriver à dessiner à mon aise bien de ces figures de Mores. Leurs préjugés sont très-grands contre le bel art de la peinture, mais quelques pièces d'argent par-ci par-là arrangent leurs scrupules. Je fais des promenades à cheval aux environs qui me font un plaisir infini, et j'ai des moments de paresse délicieuse dans un jardin aux portes de la ville, sous des profusions d'orangers en fleur et couverts de fruits. Au milieu de cette nature vigoureuse, j'éprouve des sensations pareilles à celles que j'avais dans l'enfance; peut-être que le souvenir confus du soleil du Midi, que j'ai vu dans ma première jeunesse, se réveille en moi. Tout ce que je pourrai faire ne sera que bien peu de chose en comparaison de ce qu'il y a à faire ici; quelquefois les bras me tombent, et je suis certain de n'en rapporter qu'une ombre.

Je ne me souviens pas si j'ai pu, dans ma dernière lettre, vous parler de ma réception chez le pacha, trois jours après celle qu'il nous fit sur le port; je vous en fatiguerai de reste. Je ne crois pas non plus vous avoir écrit depuis une course que nous avons faite aux environs de la ville avec le consul anglais, qui a la manie de monter les chevaux difficiles du pays, et ce n'est pas peu dire, car les plus doux sont tous des diables. Deux de ces chevaux ont pris dispute, et j'ai vu la bataille la plus acharnée qu'on puisse imaginer, tout ce que Gros et Rubens ont inventé de furies n'est que peu de chose auprès. Après s'être mordus de toutes les manières en se grimpant l'un sur l'autre, et en marchant sur les pieds de derrière comme des hommes, après s'être, bien entendu, débarrassés de leurs cavaliers, ils ont été se jeter dans une petite rivière dans laquelle le combat a continué avec une fureur inouïe. Il a fallu des peines de diable pour les tirer de là (1).

L'empereur s'apprête à nous faire une réception des plus magnifiques. Il veut nous donner une haute idée de sa puissance. Nous commençons à craindre qu'il ne lui prenne fantaisie d'aller à Maroc nous recevoir: ce qui nous ferait près de 400 lieues à cheval pour aller et venir. Il est vrai que c'est un voyage des plus curieux et que très-peu de chrétiens peuvent se vanter d'avoir fait.

Il est probable qu'il nous recevra à Méquinez, une des capitales de l'empire. La meilleure manière de

(1) A son retour, Delacroix reprit ce sujet du combat des chevaux dans un tableau intitulé : *Choc de cavaliers mores*. Il l'envoya au Salon de 1834 et en fit une eau-forte admirable, qui ne fut tirée qu'à quelques épreuves d'essai.

m'écrire est celle-ci: Affranchir jusqu'à la frontière et mettre cette adresse: A M. Thibaudeau, agent consulaire de France, à Gibraltar, pour remettre à Tanger, à M. Delacroix.

Tanger, 29 février.

.... Je ne te demande pas de nouvelles, je n'en suis pas plus avide ici qu'à Paris où j'ai l'habitude de ne vivre qu'au gré des émotions que mon cœur me donne.... J'en excepte pourtant un petit amour sentimental que je file ici avec une très-jolie et décente petite Anglaise.

J'emploie avec plaisir une part de mon temps au travail, une autre considérable à me laisser vivre; mais jamais l'idée de réputation, de ce Salon que je devais manquer, comme on disait, ne se présente à moi, je suis même sûr que la quantité assez notable de renseignements que je rapporterai d'ici ne me servira que médiocrement. Loin du pays où je les trouve, ce sera comme des arbres arrachés de leur sol natal; mon esprit oubliera ces impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et qui vous assassine de la réalité. Imagine, mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde; ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devait l'être dans sa chaise

curule. Je te le dis, vous ne pourrez jamais croire à ce que je rapporterai, parce que ce sera bien loin de la vérité et de la noblesse de ces natures. L'antique n'a rien de plus beau. Il passait hier un paysan qui était foutu comme tu vois ici.... Plus loin voici la tournure qu'avait avant-hier un vil More auquel on donne vingt sous.... Tout cela en blanc, comme les sénateurs de Rome et les panathénées d'Athènes. Adieu, je ferme ma lettre. Ces musulmans sont très-temporiseurs. Nous ne partons pour Mekenez (1) que lundi, après-demain..... J'apprends que le choléra est à Londres. Diable !

EUG.

Mequinez ou Méknéz, 16 mars 1832.

Nous sommes depuis hier dans cette ville, terme de notre voyage. Nous avons mis une dizaine de jours pour faire cinquante lieues. Cela ne paraît rien. Cela ne laisse pas que d'avoir sa fatigue quand on va au pas au soleil sur de mauvaises selles. C'est furieusement de l'Afrique à présent. Notre entrée ici a été d'une beauté extrême, et c'est un plaisir qu'on peut fort bien souhaiter de n'éprouver qu'une fois dans sa vie. Tout ce qui nous est arrivé ce jour-là n'était que le complément de ce à quoi nous avait préparé la route. A chaque instant on rencontrait de nouvelles tribus armées qui faisaient une dépense de poudre

(1) Nous avons conservé dans les copies de manuscrits les variantes d'orthographe. Des croquis rapides sont intercalés entre les lignes de l'original.

effroyable pour fêter notre arrivée. Chaque gouverneur de province nous remettait à celui qui suivait, et notre escorte, déjà très-considérable, s'augmentait de la garde de ces nouveaux venus. De temps en temps nous entendions quelques balles oubliées qui sifflaient au milieu de la réjouissance. Nous avons eu entre autres un passage de rivière, bien entendu sans ponts et sans bateaux, qui peut être comparé au passage du Rhin pour la quantité de coups de fusil qui nous accueillaient. Mais tout cela n'était rien auprès de notre réception dans la capitale. On nous a d'abord fait prendre le plus long pour nous faire tourner alentour et nous faire juger de son importance. L'empereur avait ordonné à tout le monde de s'amuser et d'aller nous faire fêtes sous les peines les plus sévères, de sorte que la foule et le désordre étaient extrêmes. Nous savions qu'à la réception des Autrichiens qui sont venus il y a six mois, il y avait eu douze hommes et quatorze chevaux tués par divers accidents. Notre petite troupe avait donc beaucoup de peine à se maintenir ensemble et à se retrouver au milieu des milliers de coups de fusil qu'on nous tirait dans la figure. Nous avions la musique en tête et plus de vingt drapeaux portés par des hommes à cheval. La musique est également à cheval : elle consiste dans des espèces de musettes et des tambours pendus au cou du cavalier, sur lequel il frappe alternativement et de chaque côté avec un bâton et une petite baguette. Cela fait un vacarme extrêmement étourdissant qui se mêle aux décharges de la cavalerie et de l'infanterie et des plus enragés qui perçaient tout autour de nous pour nous tirer à la figure. Tout cela nous donnait une colère mêlée de comique que je me rappelle à présent avec moins d'humeur.

Ce triomphe qui ressemblait au supplice de quelques malheureux qu'on mènerait pendre, dura depuis le matin jusqu'à quatre heures de l'après-midi. *Nota bene* que nous avions à peine pris un léger à-compte sur le déjeuner à sept heures du matin sous notre tente. Au milieu de ma fureur, j'ai remarqué dans cette ville des édifices fort curieux, toujours dans le style mauresque, mais plus imposants qu'à Tanger.

20 mars.

Dans ce moment, nous sommes prisonniers dans une maison de la ville environ depuis cinq ou six jours, jusqu'au moment où nous aurons notre audience. Étant toujours en présence les uns des autres, nous sommes moins disposés à la gaieté, et les heures paraissent fort longues, quoique la maison où nous logeons soit fort curieuse pour l'architecture moresque, qui est celle de tous les palais de Grenade dont vous avez vu les gravures. Mais j'éprouve que les sensations s'usent à la longue, et le pittoresque vous crève tellement les yeux à chaque pas qu'on finit par y être insensible. On a apporté avant-hier un paquet de lettres. C'était un piéton expédié de Tanger, car on n'a aucun moyen de communiquer dans ce pays où il n'y a ni routes, ni ponts, ni bateaux sur les rivières...

Nous avons à rester ici environ une dizaine de jours encore. Je vous écrirai de Tanger pour vous parler de l'époque probable de mon retour.

EUG.

23 mars.

Nous avons eu hier l'audience de l'empereur (1). Il nous a accordé une faveur qu'il n'accorde jamais à personne, celle de visiter ses appartements intérieurs, jardins, etc. Tout cela est on ne peut plus curieux. Il reçoit son monde à cheval lui seul, toute sa garde pied à terre. Il sort brusquement d'une porte et vient à vous avec un parasol derrière lui. Il est assez bel homme. Il ressemble beaucoup à notre roi : de plus la barbe et plus de jeunesse. Il a de quarante-cinq à cinquante ans. Il était suivi de sa voiture de parade ; c'est une espèce de brouette traînée par une mule. Il s'agit maintenant de ne pas pourrir trop longtemps en Afrique. Je crains qu'on ne nous retienne beaucoup à Tanger....

Pierret, veux-tu, quand tu iras à mon atelier, faire descendre le ressort du chevalet qui porte la bataille de Nancy pour qu'il se fatigue moins et que le tableau porte en bas ; c'est un peu tard, mais n'importe (2).

Méquinez, 2 avril.

Cher ami, je suis encore ici ; vous voyez que nous ne nous trompions pas beaucoup quand nous calculions que les trois mois au moins seraient employés

(1) La *Réception de l'empereur Abd-er-Rhaman*, une des plus belles toiles de l'œuvre du maître et malheureusement des moins connues, est aujourd'hui au musée de Toulouse.

(2) *La Bataille de Nancy* est aujourd'hui dans le musée de Nancy. Le directeur de ce musée, M. Ch. Cournault, avait été lié avec Delacroix. Il reçut de lui, par testament, tous les objets arabes et moresques, armes, vêtements, drapeaux, ustensiles, etc., que le maître avait rapportés du Maroc.

au voyage. Heureusement les affaires sont terminées, et nous partons après demain pour retourner à Tanger, d'où, je pense, nous ne tarderons pas à nous embarquer. Il y a la perspective de la quarantaine qui n'est pas amusante ; mais quand on a une fois touché terre et surtout celle où l'on a laissé tous ses souvenirs, c'est une pénitence moins dure que celle à laquelle je suis soumis depuis dix-huit ou vingt jours que je suis ici comme un prisonnier. Je vous ai mandé dans ma première lettre que nous avions eu l'audience de l'empereur. A partir de ce moment, nous étions censés avoir la permission de nous promener par la ville ; mais c'est une permission dont moi seul j'ai profité entre mes compagnons de voyage, attendu que l'habit et la figure de chrétien sont en antipathie à ces gens-ci, au point qu'il faut toujours être escorté de soldats, ce qui n'a pas empêché deux ou trois querelles qui pouvaient être fort désagréables à cause de notre position d'envoyés. Je suis escorté, toutes les fois que je sors, d'une bande énorme de curieux qui ne m'épargnent pas les injures de chien, d'infidèle, de *caracco*, etc., qui se poussent pour s'approcher et pour me faire une grimace de mépris sous le nez. Vous ne sauriez imaginer quelle démangeaison on se sent de se mettre en colère, et il faut toute l'envie que j'ai de voir pour m'exposer à ces gueuseries. J'ai passé la plupart du temps ici dans un ennui extrême, à cause qu'il m'était impossible de dessiner ostensiblement d'après nature, même une masure ; même de monter sur la terrasse vous expose à des pierres ou à des coups de fusil. La jalousie des Mores est extrême, et c'est sur les terrasses que les femmes vont ordinairement prendre le frais ou se voir entre elles.

On nous a envoyé l'autre jour des chevaux pour le roi (on vient de m'en envoyer un), une lionne, un tigre, des autruches, des antilopes une gazelle, etc., ou une espèce de cerf, qui est une méchante bête, qui a pris en grippe une de ces pauvres autruches et l'a embrochée de ses deux cornes, ce dont celle-ci a trépassé ce matin. Voilà les événements qui varient notre existence. Du reste, point de nouvelles.... ,

Je ne vous parle pas de toutes les choses curieuses que je vois. Cela finit par sembler naturel à un Parisien logé dans un palais moresque, garni de faïences et de mosaïques. Voici un trait du pays: hier, le premier ministre, qui traite avec Mornay, a envoyé demander une feuille de papier pour nous donner la réponse de l'empereur. Avant-hier, on lui avait envoyé une selle en velours et en or qui est inestimable.

Tanger, 5 juin.

..... Je reviens de l'Espagne, où j'ai passé quelques semaines: j'ai vu Cadix, Séville, etc. Dans ce peu de temps, j'ai vécu vingt fois plus qu'en quelques mois à Paris. Je suis bien content d'avoir pu me faire une idée de ce pays. A notre âge, quand on manque une belle occasion comme celle-ci, elle ne se retrouve plus. J'ai retrouvé en Espagne tout ce que j'avais laissé chez les Mores. Rien n'y est changé que la religion ; le fanatisme y est le même. J'ai vu les belles Espagnoles, qui ne sont pas au-dessous de leur réputation. La mantille est ce qu'il y a au monde de plus gracieux. Des moines de toute couleur, des costumes andalous, etc. Des églises et toute une civilisation comme elle était il y a trois cents ans.... Je suis re-

venu ici depuis trois jours, et j'y suis en attendant l'ordre de revenir. Nous passerons par Oran avant de toucher la belle patrie. Quand l'idée de retour me vient en tête, je l'écarte ; qui vais-je trouver mort ou infirme à jamais ? Quelles nouvelles révolutions nous préparez-vous avec vos chiffonniers et vos carlistes, et vos Robespierres de carrefours. *Tempora!...* Est-ce à ce prix qu'on achète la civilisation et le bonheur d'avoir un chapeau rond au lieu d'un burnous ?

Le climat de Tanger est délicieux ; il n'y fait pas à beaucoup près aussi chaud qu'en Espagne, surtout dans l'intérieur de l'Andalousie. Ma santé va toujours, mais la vôtre ? Écris-moi toujours ici, peut-être n'y serai-je plus dans deux jours. Mais tout est incertain.

Toulon, juillet 32.

Je suis ici depuis ce matin seulement. Nous sommes partis de Tanger il y a plus d'un mois ; mais nous devions voir Oran et ensuite Alger, d'où nous arrivons. Je ne suis pas fâché d'avoir été à même de comparer ces lieux-là avec mon Maroc, et, en bonne conscience, quoique le temps de mon voyage ait de beaucoup dépassé ce que j'avais calculé, il aura été curieux de voir tant de choses diverses. Les vents contraires nous ont fatigués. Nous commençons un vrai purgatoire : c'est l'insipide quarantaine. La promenade pendant quelques instants dans un clos pelé, où il n'y a pas un arbre qui m'aille au genou et avec le soleil du pays, c'est une faible ressource. Il y a la perspective agréable de trois cimetières propres à enterrer les gens qui meurent autant d'ennui, je

pense, que de peste, et le meuble principal qui occupe agréablement l'entrée est une table de pierre sur laquelle on fait l'autopsie des trépassés. N'est-il pas dur d'être en France et d'y être traité en prisonnier et en Africain... ? (1)

Ici s'arrêtent les lettres de Delacroix à son ami Pierret pendant son absence de France. Nous les avons détachées d'un dossier considérable, — plus de trois cents lettres, billets ou notes — que nous comptons publier prochainement.

(1) C'est le site d'un de ces « trois cimetières », m'a dit M. de Mornay, qui sert de cadre à *Hamlet avec les Fossoyeurs*, dans le tableau refusé par le jury de 1840. Par l'impression de solitude et de silence, çet *Hamlet* est la plus étonnante des variantes plusieurs fois répétées par Delacroix.

LES ÉTUDES PEINTES

DE

TH. ROUSSEAU

1867.

La série des quatre-vingts études peintes et des quelques tableaux de M. Théodore Rousseau, qui sont exposés dans la galerie du Cercle de la rue de Choiseul, permet de suivre pas à pas le grand paysagiste dans sa longue carrière d'artiste, et met à nu les principes qui l'ont si sûrement guidé. C'est vraiment la clef de tout son œuvre qu'il vient de livrer au public en autorisant cette exhibition.

Après quelques instants de réflexion et de comparaison devant des morceaux affirmés, se-

lon les circonstances, par un dessin plus précis ou par une coloration plus forte, on s'explique clairement l'inépuisable variété des tableaux qu'il produit depuis plus de trente-cinq ans, l'exactitude caractéristique de leurs moindres détails, la sûreté et la franchise de leur effet. Il semble, en parcourant à loisir cette galerie, que le maître vous ait invité à l'accompagner dans ses voyages : vous êtes assis auprès de son chevalet; votre œil suit son pinceau, pendant que sa parole simple et précise vous entretient des aspirations supérieures et des scrupules de l'artiste.

Cette série d'études s'étend de 1826 à 1865 : Exposées plus tôt, elles eussent risqué de n'être point comprises, et d'ailleurs le maître n'eût point consenti, comme aujourd'hui qu'elles lui sont devenues superflues, à s'en dessaisir. Il fallait commencer la lutte — car, de nos temps, toute manifestation d'art personnelle et sincère ouvre une lutte — il fallait commencer la lutte par « le tableau » qui est une synthèse et qui, par cela même, est plus accessible à la foule. Mais avant d'arriver à exprimer sûrement un de ces ensembles mélancoliques ou piquants, tendres ou forts qui font de la nature un poëme incessamment varié, il fallait s'être assimilé le détail dans ses moindres re-

cherches ou l'effet dans ses passages les plus rapides. De là ces notes recueillies à toutes les heures, dans tous les milieux par un esprit toujours attentif, un cerveau toujours vibrant, une main jamais fatiguée.

Donc Rousseau tira son chapeau à cette fiction que l'on appelait naguère encore le paysage historique. Il estima que le paysage poursuit une histoire de la nature qui vaut celle de l'homme, et que c'est à l'aide du portrait sincère des choses naturelles que la composition, c'est-à-dire l'Art, doit éveiller en nous des sensations grandes, fixes, fortes ; que l'on arrive au Beau par l'analyse des lois qui régissent ce qui nous entoure.

Pendant son séjour chez Lethière — il ne sortit définitivement de cet atelier qu'en 1831 — Rousseau voyageait déjà, et c'est à ces libres excursions qu'il faut reporter ses études faites dans la vallée de Chevreuse, à Moret, dans la forêt de Compiègne. Sans vouloir en exagérer l'importance, nous prierons qu'on les compare en souvenir avec ce que produisait alors l'école de Watelet et de Bertin. Qui donc songeait à traduire une clairière, un ruisseau murmurant, un groupe d'arbres reflété par les eaux, plutôt par l'impression de lumière, de fraîcheur ou de grâce qui s'en dégage, que par

l'abondance et la minutie du détail? Qui songeait à en proscrire les personnages trop importants ou les scènes trop anecdotiques?

En même temps (1827 à 1828), s'il copiait au Louvre des animaux de Van de Velde et de Karel Dujardin, et des levers de soleil de Claude Lorrain, ce n'était point, pour se garnir la mémoire de recettes et de formules, mais pour savoir comment ces maîtres qu'il respectait avaient compris « le tableau » et quel usage ils y faisaient des formes observées par eux dans la nature.

Nous le retrouverons plus tard au milieu de ces luttes qui n'abattirent ni son courage ni ses forces. Son procès est gagné aujourd'hui, et il lui a suffi pour conquérir le grand juge — le public — de pouvoir produire ses pièces. M. Théodore Rousseau, sans chercher le bruit ou la foule, n'entend point se dérober à la discussion. Il estime que l'artiste se doit et doit au public de faire acte de présence aux salons annuels. Chaque année, il s'y montre pour recueillir les sympathies de ses amis ou les duretés de la critique. Son œuvre est partout, moins, il est vrai, dans nos musées nationaux que dans les cabinets les plus riches de la France et de l'étranger. Cet œuvre a exercé une influence considérable sur l'école de la peinture contemporaine.

Il serait injuste de ne point placer auprès de son nom celui d'artistes qui, tels par exemple, que MM. Paul Huet et Jules Dupré, ont aussi combattu au premier rang dans la mêlée romantique, mais on peut avancer que personne plus que M. Théodore Rousseau n'a montré de persistance et de loyauté; personne n'a mieux aidé à dégager le terrain de ces subtilités qui sont plus lourdes et plus tenaces que celle de la scolastique du moyen âge. Qui oserait aujourd'hui maintenir la fameuse distinction entre le « dessinateur» et le « coloriste » en face de ces tableaux où le dessin et la coloration ne se peuvent pas plus isoler l'un de l'autre qu'on ne peut arracher la peau de dessus le muscle? Qui ne comprend, en face de ces fortes études de chênes, de rochers, d'horizons, de ciels, de sous-bois, de soleils au déclin, d'orages ou de printemps, que la forme se modifie à l'infini par la lumière; que le contour n'existe que relativement aux masses; que les grandes lignes sont déterminées par la suppression des détails accentués par la lumière; que le style est dans le cerveau de l'homme de génie et qu'il est un fait aussi personnel que la mémoire elle-même.

Nous aurions quelque honte d'insister.... Le maître nous invite à le suivre sous la forêt, à

regarder courir les nuages roses, à voir s'amonceler sur la montagne ou fondre dans la plaine les vapeurs d'orage, à révérer dans ses transformations, dans ses forces, dans ses caprices, la Nature, source de toute grandeur et de toute beauté. Suivons-le donc et feuilletons son œuvre peint comme nous ferions de l'œuvre d'un poëte qui conquiert et qui charme!

CATALOGUE

DES ÉTUDES PEINTES

DE TH. ROUSSEAU

1. La Tour du Télégraphe à Montmartre. — Cette tour, élevée sur les ruines de l'ancienne abbaye, n'existe plus.

   C'est là une des premières études peintes par M. Th. Rousseau, avant même son entrée à l'atelier de Rémond. (L. 25 c. ; H. 20 c.)

2. Vue générale de la plaine de Saint-Ouen, prise des Batignolles. Les collines qui ferment l'horizon sont celles de la forêt de Montmorency. (1826 à 1827. — L. 23 c. ; H. 09 c.)

3. Sortie du village de Verberie, sur la route de Compiègne. La route qui passe devant un ancien couvent transformé en ferme, tourne à droite en contournant un monticule boisé. (1826, — L. 30 c. ; H. 23 c.)

4. Le Moulin de Batignies, dans la forêt de Compiègne. (1827. — L. 31 c.; H. 24 c.)

5. Déversoir du moulin de Batignies. (1827. — L. 33 c. ; H. 23 c.)

6. Pont de Batignies, dans la forêt de Compiègne. (1827. — L. 31 c. ; H, 22 c.)

7. Une clairière dans la forêt de Compiègne. Matinée du commencement de l'été. Vaches couchées ou buvant à une mare.

M. Th. Rousseau travaillait à ce moment dans l'atelier de Lethière. (1828. — L. 38 c.; H. 32 c.)

8. Le Loing à Moret. C'est la retenue d'eau pour le moulin. Maison d'un pêcheur. Iles et berges boisées de saules et de peupliers qui se reflètent nettement dans l'eau morte. (1828 à 1829. — L. 34 c.; H. 27 c.)

9. Passerelle du moulin de Moret.

Construite en charpente, elle se soude à une des dernières piles du pont. Au premier plan, eau qui bouillonne, chassée sous la roue d'un moulin qui doit être à droite. (1828 à 1829. — L. 27 c. ; H. 17 c.)

10. Cours d'eau à travers les roches de Dampierre. C'est un coin de la vallée de Chevreuse, envahie par les ronces; l'eau glisse sur des roches moussues. (1829. — L. 45 c. ; H. 36 c.)

11. Le Cordon, passage dans les montagnes sur la route de Thiers à Lyon.

Par-dessus le parapet qui borde la route taillée dans le flanc de la montagne l'œil plonge dans une vaste vallée et ne s'arrête qu'aux montagnes du Forez (1830. — L. 34 c. ; H. 21 c.)

12. Vue d'une partie de la ville de Thiers.

Ces maisons à toits presque plats et les jardins s'étagent sur la colline dominée par une massive église. A l'horizon, la chaîne du Puy-de-Dôme. (1830. — L. 41 c. ; H. 32 c.)

13. Vue de la vallée et du château de Royat, prise en automne. (1830. — L. 33 c. ; H. 25 c.)

14. Les Rochers de Machey, sur le flanc de la vallée de Thiésac. (Cantal.) (1830. — L. 34 c. ; H. 27 c.)

15. La Vallée de Saint-Vincent. Ses verdures sont noyées dans les brumes grises du matin. Au fond, la chaîne du Cantal se profile doucement en bleu sur le ciel que rougissent les premiers feux du soleil levant. (1830. — L. 33 c. ; H. 16 c.)

16. Versant de la vallée de Saint-Vincent.

A gauche, un filet d'eau tombe, presque perpendiculaire, sur la paroi de rochers ferrugineux. (L. 31 c. ; H. 22 c.)

17. Le Pont du village de Saint-Vincent. Ce n'est qu'une arche, à demi ruinée, qui enjambe un ruisseau. Des maisons disparaissent dans la verdure épaisse des arbres. (1830. — L. 38 c.; H. 31 c.)

18. Rochers dans la vallée de Saint-Vincent. La chaîne s'étend en descendant vers la gauche. (1830. — L. 41. c.; H. 31 c.)

19. Le Village de Falgout (Auvergne).

Quelques habitations de bergers, basses et couvertes en chaume, groupées au pied d'une rupture à pic de la montagne, dont les pentes verdoyantes s'étagent et s'enchaînent au-dessus comme des vagues. La lumière, en accentuant vigoureusement les larges plans d'ombre, indique que le soleil descend. (1830. — L. 42 c.; H. 29 c.)

20. Étude de rochers du Falgout. Entre les rochers qui sont comme entassés, s'échappent de minces filets d'eau. (1830. — L. 41 c.; H. 32 c.)

21. Cours d'eau au milieu des roches, en Auvergne. (1830. — L. 34 c.; H. 22 c.)

22. Montagnes sur les bords du lac Chambon, dans le Cantal. A gauche, à la pointe du lac, la maison du pêcheur dont la barque glisse sur l'eau tranquille. (1830. — L. 33 c.; H. 21 c.)

23. Étude de mer et de rochers, prise du haut des falaises d'Arromanches (Côtes du Calvados). (1830, à 1831. — L. 32 c.; H. 22 c.)

24. Une mare d'eau douce, dans les rochers de la

côte du Calvados. Une paysanne vient y laver du linge. A droite, un coin de mer bleu. (1830 à 1831. — L. 45 c. ; H. 32 c.)

25. Environ de Bayeux. Au premier plan, terrain défriché ; puis un mur de clôture, des coteaux boisés, et, se détachant sur la ligne d'horizon, la cathédrale de Bayeux. (1831. — L. 42 c. ; H. 29 c.)

26. Vue du coteau des Andelys. L'œil plonge d'abord sur une prairie longeant la Seine qui miroite à gauche, à travers les hauts peupliers. Une paysanne passe dans les chemins ombreux. Ciel chargé. (1831. — L. 42 c.; H. 31 c.)

27. Marée basse à Port en Bessin. Des roches veloutées, noircies, verdies par le varech et les mousses se reflètent dans l'eau calme. La lumière frappe les maisons et la grève est très-chaude. (1831. — L. 31 c. ; H. 24 c.)

28. Dernières Maisons de Port en Bessin, du côté de la campagne. Ce sont de riches et grandes chaumières à toits très-élevés. Au pied du coteau qui ferme la plaine cultivée et boisée, on distingue un autre village. (1831. — L. 42 c. ; H. 29 c.)

29. La Jetée et le Port de Granville. La marée monte et bat la quille des des barques de pêcheur affalées sur la grève. (1831. — L. 42 c. ; H. 17 c.)

30. La Mer près des falaises de Granville. (1831. — L. 41 c. ; H. 30 c.)

31. Grotte sur le bord de la mer dans les environs de Port en Bessin. Au premier plan, une petite source d'eau douce. (1831. — L. 42 c.; H. 30 c.)

32. Un village près de Granville. Les toits des dernières maisons disparaissent à gauche derrière le coteau coupé à pic. Le ton frais et puissant de verdure, les nuages qui roulent encore dans le ciel annoncent qu'un orage vient d'éclater. (1831. — L. 41 c. H. 17 c.)

33. Les Ruines du château Gaillard et le Village du Petit-Andelys. La Seine, profondément encaissée, baigne une île gazonneuse et tourne brusquement vers la gauche. (1831. — L. 44 c. : H. 29 c.)

34. Chaumières en Normandie. La porte de la chaumière du milieu est ouverte, et l'on distingue une paysanne qui travaille. (1831. — L. 34 c.; H. 13 c.) Peint sur panneau.

35. Entrée d'un village dans les environs de Port en Bessin. A droite, une rangée d'arbres rougis par l'automne ; le chemin qui mène au village et passe devant l'église. (1831. — L. 35 c. ; H. 22. c.)

36. Vue générale de l'îlot du Mont-Saint-Michel, prise des grèves qui l'environnent. (1823. — L. 31 c. ; H. 19 c.)

37. Études de maisons au Mont-Saint-Michel. On voit la base de l'Abbaye transformée en prison à l'époque où M. Th. Rousseau exécutait cette magnifique étude. (1832. — L. 42 c. ; H. 32 c.

38. Attelage de chevaux et de bœufs au repos. Ce sont ces bêtes qui, dans les environs de Pontorson tirent la tangue avec laquelle on fume les terres. (1832. — L. 30 c.; H. 16 c.)

39. Campagne et ciel, aux environs de Pontorson (Mont-Saint-Michel). (1832. — L. 19 c.; H. 16 c.)

40. La Vallée du Bas-Meudon et l'île Séguin, prises de la terrasse de Saint-Cloud.

Au premier plan, à droite un pioupiou, assis sur le parapet fait remarquer à son camarade la diligence qui passe sur le pont de Sèvres. (1833. — L. 99 c.; H. 80 c.)

41. Vue générale du bassin de Paris et du cours de la Seine, prise de la terrasse de Bellevue.

Aube d'une matinée vers la fin de l'été. (1833. — L. 1m 15; L. 59 c.)

42. Futaie dans la forêt de Compiègne devant la maison du garde. Une vieille femme passe, tenant par la main un enfant. (1833. — L. 64 c; H. 64 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

43. La Faisanderie dans la forêt de Compiègne. Effet de lune. (1833. — L. 89 c.; H. 54 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

44. Bords de la Seine à la suite d'une inondation. Au milieu, troupeau de moutons et personnages vaguement ébauchés. (1833. — L. 81 c; H. 63 c.)

45. La Descente des vaches, dans les montagnes du

haut Jura. Portant au cou de pesants grelots, elles regagnent, sous la conduite des bergers, les pâturages d'automne. On voit étinceler à l'horizon, à travers les sapins, la neige des glaciers. (1835. — H. 1m 14 ; L. 59 c.)

46. Étude de roches et d'herbes dans la forêt de Fontainebleau. (1835. — L. 33 c. ; H. 14 c.) Panneau.

47. Le Dormoir à l'automne. Étude de troupeau de vaches, faite à l'automne dans la forêt de Fontainebleau. (1836 à 1837. — L. 42 c. ; H. 30 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

48. Les Bûcheronnes. C'est la fin de l'automne ; sur le bord d'un chemin dans la forêt de Fontainebleau, deux femmes achèvent de dépouiller de ses branches basses, roussies par les premières gelées, un chêne brisé. Deux autres s'éloignent, l'une sur son âne, l'autre courbée sous un fagot. (1837. — L. 1m ; H. 65 c.) Signé : *Th. Rousseau.* — Terminé en 1867.

49. La Mare dans les Landes. Des paysans amènent boire leurs vaches et leurs ânes à une mare à demi envahie par l'herbe, au pied d'un bouquet de chêne. (1837. — L. 53 c. ; H. 37 c. Signé : *Th. Rousseau.*

50. Clairière et chêne isolé du carrefour des gorges d'Apremont. (1838. — L. 42 c. ; H. 29 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

51. Lisière de forêt. Étude prise dans le Bas-Bréau, forêt de Fontainebleau. (1839. — L. 46 c.; H. 30 c.)

52. La Sablonnière. Vue à vol d'oiseau, prise dans un pays boisé. Des nuages et des vapeurs roses roulent dans le ciel. (1845. — L. 46 c. ; H. 32 c.)

53. Cours d'eau dans une vallée du Berry. Quelques maisons. Au milieu, un élégant bouquet d'arbres. (1846. — L. 34 c. ; H. 24 c.) Grisaille au bistre avec quelques touches de blanc pour exprimer les nuages et leur reflet dans l'eau.

54. La Fin de l'automne. Chênes et terrain en pente éclairés par le soleil couchant. Au premier plan une source ; personnage assis, caressant un chien. (1847. — L. 65 c. ; H. 54 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

55. Lisière de la forêt, près des gorges d'Apremont. Mare où des vaches viennent boire et où plonge un arbre brisé. (1847. — L. 112 c ; H. 64 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

56. La Jetée d'un étang dans le Berry. C'est après un orage ; les rayons du soleil jaillissent entre les nuages comme des gloires d'autel. Une bonne femme en jupon rouge. (1847. — L. 24 c. ; H. 19 c.) Signé : *Th. Rousseau.* Ce tableau a été gravé au vernis mol, par Marvy, sous un titre bizarre : « Effet de lune dans un marécage. »

57. Village en Bretagne. A gauche et à droite les maisons à demi enfouies dans de puissantes verdures. Ciel chargé. Dans un sentier, une paysanne en corsage rouge. (1847. — L. 32 c. ; H. 22 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

58. Lisière du Bas-Bréau. Haute futaie donnant sur la plaine de Clairbois ; large ébauche. Les vaches descendent boire à une flaque d'eau. (1847. — L. 115 c. ; H. 87 c.)

59. Abatage dans l'île de Croissy. Des bûcherons nouent des cordes aux chênes qu'ils ont ébranchés. Un arbre gît couché en travers, tragique comme un vieillard auguste. (1847. — L. 1m 45 ; H. 94 c.) Grisaille rehaussée de tons çà et là.

60. La Ferme du Grand-Chêne, dans les Landes. sur le chêne, qui occupe tout le milieu de la composition, pend une branche brisée déjà flétrie. (1847. — L. 65 c. ; H. 65 c.) Ébauche très-colorée. Signée : *Th. Rousseau.*

61. Une métairie dans les Landes. La porte de de l'enclos est ouverte. (1847. — L. 97 c. ; A. 62 c.) Cette grisaille au bistre, rehaussée de blanc, a servi pour un tableau exposé au Salon de 1859, sous le titre *Bornage de Barbizon*, et a été gravée dans *le Monde illustré.*

62. La Mare aux Évées, dans la forêt de Fontainebleau. Des herbes flottent par masses vertes sur la surface. Ciel bleu foncé à nuages largement indiquées. (1848. — L. 97 c. ; H. 14 c.)

63. Bouquet de bois près d'une mare, en Sologne. Soir. (1848. — L. 20 c. ; H. 14 c.)

64. Crépuscule. Un village dans le Berry, près d'un étang où glisse une barque. Les arbres, les toits s'enlèvent en vigueur sur les nuages

d'or pâle. (1848. — L. 33 c.; H. 26 c.) Panneau. Signée : *Th. Rousseau.*

65. L'Ile Saint-Ouen. Effet du soir. Un bac vient aborder au pied d'un haut bouquet de peupliers. (1848. — H. 36 c.; L. 30 c.) Grisaille au bistre, rehaussée de tons dans le ciel. Signée : *Th. Rousseau.*

66. Le Jean-de-Paris. Bouleaux et terrains tapissés de lichens, dans les anciennes gorges d'Apremont. Une bonne femme en robe bleue est assise. (1848. — H. 39 c. ; L. 23 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

67. Terrains et bouleaux à l'automne ; forêt de de Fontainebleau. Au milieu passe un garde-chasse avec son chien. (1848, — H. 32 c.; L. 21 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

68. La Route de Paris, au carrefour de l'Épine, dans la forêt de Fontainebleau. Cabane de cantonnier. (1849. — L. 33 c.; H. 26 c.)

68 *bis.* L'Ancien Moulin de Saint-Ouen; à gauche, maisons et granges. Effet de ciel gris et doux.

69. Troncs de bouleaux et fond de forêt. (1850. — H. 22 c.; L. 15 c.)

70. Un marais dans les Landes. Un troupeau de vaches y flâne, dans l'eau jusqu'à mi-jambes. A droite un petit bois de chênes. A l'horizon la chaîne des Pyrénées. (L. 90 c.; H. 61 c.) C'est l'esquisse d'un tableau exposé en 1850-1851.

71. Soleil couchant. A droite une chaumière sous un bouquet d'arbres. Trois vaches boivent à une mare qui reflète les tons orangés du ciel. (L. 24 c. ; H. 19.) Signé : *Th. Rousseau*, 51.

72. Sous bois. Étude de terrain et de rocher. Au fond échappée de ciel. (1832.) L. 40 c. ; (H. 22 c.)

73. Lisière de forêt. Large ébauche. Au fond, effet de nuages très-lumineux. (1852.) L. 46 c. ; (H. 30 c.)

74. Le Bornage de Barbizon. Le soleil qui décline frappe de profil la puissante verdure des arbres. A gauche, sur les rochers du premier plan qu'a envahis l'ombre, glisse une source. (1852.) (L. 1m 15 ; H. 65 c.)

75. Les Gorges d'Apremont. C'est la fin d'un orage ; l'arc-en-ciel ébauche dans le lointain son arc multicolore.

Cette étude a été peinte avant que les plantations de pins n'aient fait perdre à ce cirque grandiose son caractère de mélancolie et d'aridité. (L. 52 c. H. 28.) Panneau.

76. Éclaircie pendant la pluie, dans les gorges d'Apremont. L'eau, à gauche, tombe encore ; le bas du ciel est déjà traversé par le soleil. (1853.) (L. 49 c. ; H. 26 c.) Panneau.

77. Les Ventes Chapellier ; forêt de Fontainebleau. Au centre une cabane de charbonnier ; à gauche un bûcheron qui travaille. (1854.) (L. 97 c. ; H. 62 c.)

78. La Forêt au coucher du soleil. Au premier plan, vieux chênes rompus. L'or des rayons du soir n'apparaît qu'au fond d'une percée par-dessus la cime des arbres. (1854.) (L. 1^m 50 ; H. 1^m 7.) Signé : *Th. Rousseau.*

79. Automne dans les Landes. Des chênes roussis par les premiers froids entourent une vaste plaine. Trois d'entre eux, dont les cimes s'enlacent, forment comme une avant-garde. Une paysanne encapuchonnée de noir franchit un pont qui enjambe une mare. (1855.) (L. 33 c. ; H. 21 c.) Panneau.

80. Le Village de Barbizon. Un chemin, qui mène aux premières maisons, traverse diagonalement la plaine. Effet de ciel doucement voilé. (1856.) (L. 22 c. ; H. 16 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

81. Soleil couchant à travers les futaies. Une flaque d'eau, prise entre les rochers, reflète les fonds sanglants du ciel dont la forêt, presque complétement envahie par l'ombre et redouble l'effet dramatique. (1857.) (L. 31 c. ; H. 23 c.) Panneau.

82. Jean-de-Paris. Forêt de Fontainebleau. Effet de terrain dénudé et d'arbres s'enlevant en vigueur sur un crépuscule d'hiver, couleur de vermeil usé. (1857.) (L. 38 c. ; H. 28 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

83. Intérieur de forêt. Coup de soleil. (1857.) (L. 44 c.; H. 31 c.) Panneau.

84. Village de Picardie, en été. Chaumières dispersées sous les arbres. Une bonne femme en bleu assise près d'une mare, garde sa vache qui paît. (1857.) (L. 22 c. ; H. 16 c.)

85. Coup de soleil sur le tronc d'un hêtre, au milieu de la futaie. (1857.) (L. 37 c. ; H. 29 c.) Panneau.

86. Lisière du Bas-Bréau, donnant sur la plaine de Belle-Croix. Ébauche. (1858.) (L. 1m 18 c. ; H. 88 c.)

87. Chênes détachés sur la lisière des gorges d'Apremont. Plusieurs sentiers parallèles traversent le terrain. (1858. — L. 65 c. ; H. 54 c.) Panneau.

88. Le Chemin creux. Une paysanne en jupon rouge passe dans un chemin bordé par de vieux chênes et des hêtres. (1858.) (L. 21 c. ; H. 17 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

89. Le Chemin dans la forêt. Un chemin sablonneux traverse les bruyères et les genêts, et se perd dans l'obscurité sous la futaie. 1859. — (L. 63 c. ; H. 42 c.)

90. Les Abords des villages de Chailly et de Barbizon. A droite, vignes et arbres fruitiers au milieu des dernières roches de la forêt. (1859.) (L. 60 c. ; H. 83 c.) Grisaille au bistre, relevée de blanc sur panneau.

91. Une clairière. Effet de soleil au milieu de la forêt. Une bûcheronne traverse. Le ciel, entrevu à travers les branches, est très-bleu. (1860.) (L. 29 c. ; H. 19 c.) Panneau.

92. Mare dans une clairière. Des vaches s'y désaltèrent. (1860.) (L. 23 c. ; H. 14 c.)

93. La Plante-à-Biau. Effet de soir dans la plaine de Barbizon et de Chailly. Le disque du soleil, à demi descendu derrière l'horizon, est rouge comme les nuages qui lui font cortége et que le terrain gazonné reflète puissamment. (1860.) (L. 54 c. ; H. 31 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

94. La Plaine rocheuse de Barbizon.

Effet après le soleil couché. Quelques lueurs transversales éclairent encore l'horizon. La lune brille et les étoiles s'allument. Un charretier amène ses chevaux boire à une mare. A gauche, les premières maisons du village. (1860.) (L. 64 c. ; H. 41 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

95. Matinée de commencement d'été, dans la forêt de Fontainebleau. Un sentier où un paysan suit son âne chargé d'un sac, passe au milieu d'une colline rocheuse couronnée de bouleaux. (1861.) (L. 60 c. ; H. 38 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

96. Limites de la forêt de Fontainebleau et plaine d'Achères. Au centre, des flaques d'eau et des vaches conduites par une paysanne. (1860.) (L. 50 c. ; H. 32 c.) Panneau.

97. Intérieur de la futaie, dans le Bas-Bréau. Repos de vaches à une mare. (1862.) (L. 1m 5 ; H. 65 c.)

98. Lande boisée dans la Sologne. Coup de soleil à travers un ciel gris. Une femme porte en paquet sur sa tête le linge qu'elle vient de laver. (1862.) (L. 64 c.; H. 33 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

99. Clair de lune dans la forêt. Des lapins se jouent au milieu des roses, des bruyères et des genêts. Effet très-caractérisé de solitude et de silence absolus. (1864.) (H. c.; L. 54 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

100. Les Bords de la Loue, près de Châtillon, en Franche-Comté. Au second plan, sur un monticule, les ruines du château de Montfort. Ciel et nuages gris bleutés. (1862.) (L. 40 c.; H. 36 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

101. Route traversant une clairière, dans le Bas-Bréau, derrière la Reine-Blanche. Au milieu passe une charrette. C'est la fin de l'été, et la frondaison des chênes dont la silhouette mamelonne fermement sur le ciel bleu, est dans toute sa puissance. (1862.) (L. 53 c.; H. 27 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

102. Soirée d'orage dans la plaine de Chailly. De grands bancs de nuages plombés montent menaçants et atteignent le soleil. (1862.) (L. 24 c.; H. 14 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

103. Soirée d'automne, près de Bois-le-Roy. Un bûcheron, près d'un sentier qui se perd dans la forêt, empile du bois coupé. La Seine coule entre ses rives boisées, plus haut, le village de

Chartrettes. Lierres au tronc des arbres et houx chargés de baies rouges. (1863.) (H. 64 c.; L. 55 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

104. La Grève et le Mont-Saint-Michel, vus de la route de Pontorson. Effet de lumière du matin et de soleil noyé dans des vapeurs blondes. (1863.) (L. 32 c.; H. 24 c.) Panneau. Signé : *Th. Rousseau.*

105. Clair de lune dans une soirée orageuse. Les habitations d'un village se perdent dans l'obscurité. (1863.) (L. 65 c. ; H. 40 c.) Panneau.

106. Clairière dans la haute futaie du Bas-Bréau. Les troncs des chênes sont vivement frappés par la lumière. (1864.) (L. 1^{m} 20 ; H. 88 c.) Ébauche.

107. Allée sombre dans la forêt. Des rayons lumineux jaillissent au milieu des branches supérieures. (1864.) (H. 43 c. ; L. 30 c.) Panneau.

108. Chaumière en Picardie, au printemps, sur un talus envahi par les arbres et les verdures. A droite, un pont de bois jeté en travers d'un cours d'eau. Des nuages roses courent dans le ciel clair. (1864.) (L. 74 c. ; H. 54 c.)

109. Entrée d'un village en Picardie. Flaques d'eau dans les ornières du chemin. Premiers plans dans l'ombre. (1865.) (L. 21 c. ; H. 15 c.) Signé : *Th. Rousseau.*

Th. Rousseau me remercia des soins que j'avais pris à décrire ses esquisses, par une lettre qui le peint tout entier :

«... Recevez les témoignages de ma reconnaissance pour l'attention délicate que vous avez bien voulu donner à mon œuvre intime. Chaque page de votre catalogue en est la preuve, et le petit précis parle, par la forme comme par le fond, avec cette éloquence sympathique et simple, qui fait voir la vie toute unie d'un artiste occupé de ses recherches, et qui entraîne à s'y intéresser.... Caractérisées par votre catalogue, ces études resteront du moins unies. Leur dispersion ne sera pas plus absolue que celle des membres d'une même famille, errants de divers côtés sans perdre la tendance à se réunir. En un mot, pour ceux qui suivent l'Art, il n'y aura pas, j'espère, d'enfants perdus de cette collection, et c'est une grande satisfaction que vous m'avez donnée là...

Bien à vous,

TH. ROUSSEAU.

Paris, 4 juillet 1867.

Aujourd'hui, cette série d'études magistrales qu'avait achetée en bloc un marchand — vente qui assure à Rousseau quelques années d'abondance après tant d'années de disette — cette série est rompue, émiettée. Quand le souvenir des amateurs et des artistes qui l'étudièrent avec un respect passionné sera éteint, il n'en restera que la mention d'ensemble que nous réimprimons.

LE LITHOGRAPHE

EUGÈNE LE ROUX

1868.

L'art de la lithographie vient de perdre un de ses classiques. Eugène Le Roux, né à Caen en 1807, est mort le 28 août, à la Maison municipale de santé, dans un état de gêne cruelle, qu'il savait courageusement dérober à ses meilleurs amis.

Eugène Le Roux avait étudié le dessin à Caen, à l'école publique de la ville, sous la direction de M. Élouis, en même temps que Versolles, mort architecte de la ville de Caen, et que M. Guillard, peintre, actuellement conservateur du musée. Il travaillait au cadastre ; il y était le meilleur dessinateur topographe.

Le Roux vint s'établir à Paris vers 1833. Ne suffisant point à la vie de tous les jours avec de charmants dessins qu'il exécutait à la plume avec une finesse extraordinaire, — (par exemple, il écrivait à un ami, une lettre en gothique microscopique avec réductions de miniatures). — Il commença l'étude de la pierre lithographique par des cartes d'adresse et gagna son premier argent avec une immense planche pour un fabricant de cols. Nous connaissons de ces premiers essais, une facture pour un marchand de parapluies, dans les marges de laquelle s'agitent une foule de petits bonshommes très-spirituellement campés.

Le Roux fut mis en rapport par son ami M. Jourdain, actuellement directeur du grand théâtre de Nantes, et dont la femme écrivait des paroles de romances, avec Aristide Delatour. Il composa quelques vignettes pour le premier album de ce musicien. Mais Delatour était difficile et Le Roux était peu endurant. L'accord allait se rompre lorsque enfin la vignette de la romance *Venise* eut quelque succès. Le Roux continua l'étude de la pierre, qui lui coûta de nombreux essais infructueux.

Naas Vimeux, Delatour, et surtout Masini, (qui l'a précédé de huit jours dans la tombe), se prirent enfin d'affection pour Le Roux. Il eut

tant à faire qu'il s'associa à M. Mouilleron, et pendant de longues années ces deux artistes illustrèrent avec Célestin Nanteuil, et bien d'autres moins notables, la couverture de toutes les compositions nouvelles. Bien avant eux, Bonington, Géricault, Charlet, Delacroix, H. Monnier, J.-J. Grandville avaient dessiné des titres pour les éditeurs de musique.

Eugène Le Roux collabora aux *Salons*, édités par M. Challamel, à *l'Album* du comte de Forbin-Janson, à *l'Artiste*, aux *Beaux-Arts*, de l'éditeur Curmer. En 1843, lorsque M. Célestin Nanteuil conçut l'idée de la publication des *Artistes contemporains*, il s'assura la collaboration de Le Roux, avec celle de MM. Mouilleron, Français, Baron. A partir de 1848, Le Roux fut encore un des plus sérieux collaborateurs des *Artistes anciens et modernes*, de l'éditeur Bertauts.

Les qualités solides de son talent étaient fort appréciées par Eugène Delacroix. Le maître ne dédaigna pas de venir chez M. Bertauts donner avec le crayon l'harmonie suprême, au moment où l'on allait la mettre sous presse, à la belle lithographie que Le Roux avait exécutée d'après son tableau de *Marphyse*, tiré de l'Arioste.

Le *Lazare à la porte du mauvais riche*,

d'après Adrien Guignet, qui fut donné en prime par une loterie, et les *Recrues égyptiennes*, d'après M. Bida, sont les pièces les plus brillantes et les plus recherchées de son œuvre.

Mais le maître que Le Roux a reproduit avec le plus d'énergie et de justesse, c'est incontestablement Decamps. Decamps estimait particulièrement la pièce des *Sorcières*, qui avait paru dans les *Artistes contemporains*, Nous nous rappelons qu'il en avait placé une épreuve sous verre dans son atelier à Fontainebleau. Le Roux a lithographié, en divers formats, environ quarante de ses compositions, sujets de chasse, scènes de singes, souvenirs de l'Orient, épisodes bibliques, etc. Nous citerons brièvement les *Enfants au lézard*, les *Bourreaux à la porte d'une prison*, le *Suicidé*, le *Café turc*, la *Défaite des Cimbres*, les grandes planches exécutées pour la collection de M. Moreau, la suite des dessins de la collection Delessert, la *Vie de Samson* en neuf épisodes, dont il n'a pu malheureusement achever que le septième. Les contours fermes, les oppositions franches de lumière et d'ombre, l'expression vigoureuse des tempéraments, l'indication ressentie du mouvement, notes caractéristiques de la manière de Decamps, répondaient complétement au talent robuste de Le Roux.

Il est bien regrettable pour la Chalcographie qu'elle ne lui ait point confié la reproduction de l'unique Decamps que possède le Louvre. Les maîtres ne sont complétement sentis et rendus que par leurs contemporains, et jamais plus Decamps ne rencontrera d'interprète à ce point consciencieux et rompu à sa manière.

Eugène Le Roux exposa pour la première fois au salon de 1845. En 1851 et 1855, il obtint une médaille de 3e classe, en 1852 une médaille de 2e classe. Au dernier salon, l'étonnement fut universel parmi les artistes et les amateurs, lorsque l'on apprit que le jury ne l'avait même point mentionné, alors que ses cadres primaient victorieusement tous les autres. Cet oubli frappa très-douloureusement cet artiste un peu sauvage, mais qui avait le sentiment de sa valeur. C'était un grand gaillard, bon enfant, fin et gai sous des apparences naïves.

Eugène Le Roux, avec ses grands et beaux travaux, gagnait moins d'argent que lorsqu'il travaillait pour la musique. C'est à peine, dans les derniers temps, s'il arrivait à vivre. Il y a trois ans, à l'insu de tout le monde, il se vit forcé de donner des leçons de dessin dans un pensionnat de demoiselles!

Alors que l'on vient de réunir les Beaux-arts

sous une direction suprême, ne serait-il point logique de créer au ministère un bureau d'enquête dont les membres auraient pour mission de deviner les souffrances noblement cachées de ces artistes de talent et de les secourir en temps utile.

P. S. — Nous ouvrîmes une souscription dans *la Chronique des Arts et de la curiosité.* Cette souscription fournit rapidement de quoi élever un modeste monument sur la tombe d'Eugène Le Roux, et marquer ainsi l'estime qui fut faite de sa valeur et de son caractère.

CAMILLE FLERS

1868.

Camille Flers a marqué sa place dans les premiers engagements du Romantisme, ceux des années qui précédèrent immédiatement et suivirent 1830, les plus hardis et les plus chauds. Dans la relation de ce vigoureux siége de la bastille académique, Camille Flers précède, non pas comme importance mais en date, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Corot. Il fut le compagnon de Camille Roqueplan, de Decamps, de Jadin, de P. Huet. Tout jeune encore, il eut pour brillant élève M. Louis Cabat, qui, après

être resté quelque temps fidèle au drapeau, déserta le romantisme et passa à l'Académie (1).

Depuis plusieurs années, Camille Flers, fatigué et malade, n'exposait plus. La foule, d'accord avec la critique pour oublier ceux qui se reposent et saluer les nouveaux venus, avait

(1) Voici des fragments d'une lettre écrite à la veuve de de Flers, par M. Cabat :

«... Vous savez combien j'étais attaché à Camille, je ne pourrai jamais oublier de ma vie les années de ma jeunesse passées près de lui, dans cette petite maison de la rue des Amandiers, nos jeux dans le jardin et dans le grand terrain qu'on appelait le Chantier. Entré chez lui comme élève, je fus bien vite un ami de la maison. Il fut un des premiers qui aimèrent ma eunesse isolée ; pour moi je ne parlais qu'avec lui ; la journée que je passais avec lui ne me suffisait pas, je revenais après dîner, quoique je ne demeurasse pas dans votre voisinage, mais je ne comptais point mes pas ; mon cœur me transportait vers lui sans fatigue. L'hiver vous nous faisiez la lecture pendant que nous dessinions auprès du poële, l'été nous faisions de longues promenades dans les prés Saint-Gervais et dans les bois de Romainville ; nous rapportions toujours des croquis d'après nature. Le bon Camille était tout heureux quand je réussissais mon dessin. Nous revenions un peu las ; j'étais, pour ma part, épuisé des émotions que m'avaient causé les beautés de la nature. Le lendemain nous regardions nos croquis en rêvant d'en faire un jour de beaux tableaux. Ainsi se sont écoulées quatre années des plus heureuses de ma vie, dans le travail, dans l'étude et dans une effection si tendre que maître et disciple avaient disparu, et qu'il ne restait plus que deux amis. Cette chère petite maison, ce jardin, ce Chantier, ne sont plus. De froides et grandes maisons sont venues s'aligner à leur place ; mais si tout change et disparaît sur la terre, le cœur demeure et se souvient pour aimer ceux qui ne sont plus....

Louis Cabat.

désappris son nom presque autant que ses œuvres. Il est pourtant un des maîtres qui ont aidé à la chute définitive du paysage de convention et au retour à l'étude d'après la nature. Sa vivacité, son entrain et son habileté de main lui conquéraient une sorte d'autorité sur un groupe qui d'ailleurs le dépassa pour la doctrine et la méthode.

Ses débuts dans le monde ne faisaient guère présager la vie d'artiste laborieux et tranquille qu'il mena quand il eut jeté ses gourmes.

Il était né à Paris en 1802.

Son père était directeur de la manufacture des porcelaines, alors célèbre, des frères Nast. Il le mit de bonne heure en pension, et dut lui laisser bientôt quitter des études, qu'il suivait fort mal, pour entrer chez un très-vieux peintre de portraits nommé Demarcy. Celui-ci avait eu l'inestimable chance d'apprendre de La Tour lui-même le maniement du pastel. Flers profita à fond de ses leçons et, en 1846, dans *l'Artiste*, je crois, il publia un *Cours de pastel* plein de clarté professorale et de sens pratique. Il se servit très-habilement de ce procédé, lui donna même une fixité rare. J'ai sous les yeux une de ses plus pleines, de ses plus franches études de paysage au pastel : un *Verger en Normandie*. L'herbe y est drue, haute, d'un vert pur : les

pommiers, à quelques mètres de terre, se ramifient, allongent leurs bras difformes ; au fond, un bas de chaumière grise, et en haut un pan de ciel bleu. C'est normand au possible !

Son père l'attacha quelque temps à la fabrique de porcelaines. Diaz, Raffet, Jules Dupré aussi peignaient alors dans des ateliers de décorateurs de porcelaine. Puis, pour ne point contrarier son goût décidé pour le dessin artiste et lui donner cependant une direction pratique, il le plaça chez Cicéri, de l'atelier de qui sortaient les plus célèbres décors. Mais là, Flers fut pris d'une belle passion pour le théâtre ; il avait formé, avec quelques anciens camarades de pension, une petite troupe qui jouait des vaudevilles dans une cave, sur des tonneaux, à la lueur de deux chandelles. Pour sa perdition, Camille eut du succès. Il fut même applaudi sur des théâtres de société.

Déjà le directeur du « Panorama dramatique » lui avait fait des ouvertures, lorsqu'il rencontra un ancien ami qui partait pour le Brésil et qui lui en fit des descriptions extraordinaires. Et voilà subitement notre Flers enragé voyageur ! Il s'embarque comme cuisinier, il dessine tout le long de la traversée ; il arrive (c'était en 1821) à Rio-Janeiro. Mais il a bientôt dévoré le peu d'argent qu'il avait emporté. Un

planteur l'embauche comme cuisinier, l'emmène dans les terres et le traite littéralement comme un nègre. Flers revient à Rio-Janeiro, se souvient qu'il est peintre, peint quelques portraits détestables, des enseignes, des devantures ; il en est à regretter le rotin du planteur. A bout de toutes ressources, il se propose au directeur du Théâtre impérial, comme danseur de caractère ! Après une quinzaine de jours d'études et de répétitions, il débute devant l'Empereur don Pedro et toute sa cour.

Il n'obtint qu'un succès contesté.

En 1823, il s'engage sur un navire de la Compagnie des Indes en double qualité de « marin et maître de danse. » Là, ce fut l'inverse, il eut trop de succès. Huit jours après son embarquement, tout le monde dansait, depuis le mousse jusqu'au timonier. Le capitaine, exaspéré, le débarque à Cadix avec sa malle de matelot. Pendant qu'il erre sur le port, comme un héros des contes de Voltaire, il est accosté et embauché par un capitaine qui, sous le prétexte officiel d'empêcher la contrebande, écumait pour son propre compte les côtes d'Espagne. Au moment où notre malheureux Camille commençait à se faire au métier de corsaire avec garantie du gouverne-

ment, il reçut enfin une lettre de son père, qui lui tendait les bras.

C'en fut fait des aventures! Flers rentré dans les bureaux de MM. Nast, suivit, à ses heures perdues, le cours de peinture d'un artiste nommé Pâris. Les dimanches, les jours de fêtes, il courait pocher une étude aux environs de Saïnt-Cloud, dans la vallée de Montmorency, sur le plateau de Belleville, sur les versants de Montmartre. Il trouvait plus délicieusement sauvages que les forêts du Brésil, ces paysages alors agrestes et recueillis.

Lorsqu'il eut amassé quelque argent, il voyagea, il poussa jusqu'en Suisse. Quand il se risqua à exposer, en 1831, la *Cascade de Pissevache*, tout le monde, public, critiques et camarades, fut d'accord pour applaudir à cette peinture fraîche et habile, à ce dessin souple et intelligent. Il avait été des premiers à user hardiment de l'empâtement et du rasoir qui abat les aspérités. Son joli atelier de la rue Chabrol fut suivi par tout ce qui notait alors dans la littérature et dans les arts. Il était homme d'esprit, et racontait avec verve ses mirifiques aventures de voyage.

C'est alors que Flers s'éprit de passion pour cette pittoresque portion de la Normandie qui touche à la Picardie, la vallée d'Aumale. Il y

découvrit mille motifs aussi inconnus des paysagistes d'alors que les forêts vierges du nouveau monde : les chaumières, les vrais chaumières aux longs toits de chaume moussu, les mares vertes où chantent les grenouilles, les auberges égayées de servantes en bonnets de coton qui versent aux rouliers le gros cidre, les cours de ferme grouillant de canards et de poules, les pâles rangées de saules qu'un peuplier domine, les toits à porcs sous l'ombre des bouquets d'ormes, les rivières où file une barque à voile, les prairies tachetées de vaches que clôt un coteau bleuâtre, et les monticules pierreux que couronne un moulin à vent. Flers proclama deux choses nouvelles qui jetèrent les académiciens dans une irritation profonde : le pommier, aux branches noueuses, à la verdure gris sombre, aux fleurs roses et blanches comme les joues de l'enfance; puis le ciel français, ce ciel tranquille et limpide où flottent, mobiles et nonchalants, de petits nuages blancs, gris de perle ou vermeils. Les études de ciels de Camille Flers furent célèbres dans les ateliers. Elles sont la note caractéristique de son talent de pastelliste et de son sentiment. Celles que l'on vit dans la vente posthume de son atelier auraient suffi à sa réputation.

Flers excellait dans une certaine harmonie

fine et spirituelle. Une personnalité plus accusée eut fait parler plus bruyamment. Mais en parcourant avec quelque attention les centaines de dessins que renfermait son atelier au moment de sa mort et qui portaient des dates très-distancées, on reconnaissait ce que plusieurs de ses contemporains, notamment Troyon, lui avaient emprunté et de ses procédés techniques et de sa façon, plus cavalière que réellement romantique, de traduire les impressions de nature. Eugène Delacroix avait pour le talent de Flers une particulière estime et conservait, dans ses cartons quelques-uns de ses lestes croquis.

La nature l'avait doué d'une facilité singulière. Lorsqu'il fut en pleine possession de ses moyens d'expression, cette rapidité de conception du pittoresque l'empêcha d'aller jusqu'au fond d'un sujet et tourna en manière.

On retrouva dans sa vente les motifs, dessinés ou esquissés, toujours ingénieux et vivants, de la plupart de ses compositions qui ont figuré dans les expositions annuelles, depuis 1831 jusqu'à 1863.

Il suffira de rappeler, parmi ses meilleurs envois, la *Vue prise à la Mailleraye*, qu'il a gravée à l'eau-forte (1) pour le *Salon de* 1834,

(1) C. Flers a fait quelques autres essais d'eau-forte, des

publié par Alexandre Decamps; le *Pont du village*, lithographié dans la *Revue des peintres;* la *Cour de ferme, près d'Aumale;* les *Marronniers, à Bercy;* le *Moulin de Brisepot* (1837); les *Bords de la Marne* et les *Souvenirs du marché de Troyes* (salon de 1841); la *Vue prise à Brisepot, en Normandie* (salon de 1844. Le musée du Luxembourg possède de lui une *Vue des environs de Paris*, qui figurait à l'exposition universelle de 1855 (1).

Camille Flers avait obtenu une médaille de 1re classe en 1840, une de 2e classe en 1847. Il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1849. Il est mort dans un de ces aimables coins des environs de Paris, dont il avait été le Christophe Colomb, à Annet, le 24 juin 1868. Depuis deux ans et demi une attaque de paralysie l'avait cruellement séparé de ses travaux et de ses relations.

Il aimait passionnément tout ce bric-à-brac que mit à la mode le monde des ateliers de Mil huit cent trente : les bahuts, les crédences, les eaux-fortes de Rembrandt, les gravures d'après les maîtres du XVIIIe siècle, les vitraux, les armes. Il fut un de ceux qui re-

Chaumières normandes. Elles n'ont eu que quelques épreuves et sont introuvables.

(1) Il exposa encore jusqu'en 1858.

cueillirent les premiers les faïences de Rouen. On les trouvait alors à la douzaine chez les paysans.

Tout ce mobilier d'artiste, qui complète l'homme et nous précise des dates, ces bons morceaux de peinture, que s'offrent entre eux les camarades, suivirent la vente de ses derniers tableaux, de ses études au pastel et au crayon, de ses croquis et de ses lavis (1.) Les amateurs et les artistes visitèrent avec curiosité cet ensemble de notes déjà vieillies d'un des petits maîtres de 1830. Ils y rencontrèrent souvent une compréhension de la nature plus émue que celle, plus rapide, qui tend aujourd'hui à devenir la doctrine de l'école des paysagistes. L'impression que donnaient ces pâturages plantureux, sous des ciels azurés et laiteux, ces moulins baignés dans la claire lumière, ces gras vergers de la Normandie surtout, fût frappante et méritait d'être rappelée.

(1) Cette vente eut lieu du 14 au 17 décembre 1868.

LES PORTRAITS

DE

CHARLES MÉRYON

1868.

En 1850, au sortir de chez le graveur Bléry, Charles Méryon occupait, rue Saint-Étienne-du-Mont, un appartement dont les pièces basses, étroites et en enfilade évoquaient le souvenir de cabines dans un vaisseau.

Il travaillait alors à cette série d'eaux-fortes dont l'ensemble a pour titre « Paris », (1) recueil poétique, mystérieux et profondément vrai des portraits des rues, des quais, des monu-

(1) Nous avons donné une notice biographique sur Charles Méryon, avec un catalogue descriptif et critique de ce qui existait alors de son œuvre dans les numéros de la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er et 15 juin 1863.

ments de la grande ville que nous voyions sous l'empire, changer de vêtement mais non pas d'âme. Il avait obtenu à grand'peine du ministère de l'intérieur l'autorisation d'avoir chez lui une presse. A mesure qu'un cuivre était dessiné et mordu, lui ou son ami l'imprimeur Delâtre tirait, sur un papier vergé fort et d'un ton verdâtre, ces vigoureuses épreuves d'essai que les amateurs ont appris à connaître et poursuivent aujourd'hui si ardemment (1). Aux livraisons de *Paris* qu'il offrait à ses amis, il joignait le texte de petites pièces de vers gravées aussi par lui sur cuivre, commentant le sens caché qu'il avait prétendu donner à certaines de ses œuvres, la *Morgue*, le *Pont-au-Change*, la *Grosse tour du Palais de justice*, etc.

Méryon n'était point précisément tranquille d'esprit. C'était tout au moins pour ceux qui le fréquentaient « un original ». Ses camarades de bord, pendant qu'il était dans la marine, avaient recueilli bien des mots, avaient été témoins de bien des faits trahissant une sensibilité maladive ou une volonté étonnamment tenace.

(1) Récemmment, à Londres, dans une vente d'estampes, une des premières épreuves de l'*Abside de Notre-Dame* a atteint 20 livres sterling, 500 francs (1877).

L'un d'eux m'a raconté cet épisode, qui tient du Robinson.

C'était pendant le voyage de circumnavigation que fit Méryon comme aspirant sur la corvette *le Rhin*. Le navire était en station dans la baie d'Akaroa, presqu'île de Banks, Nouvelle-Zélande. Le capitaine de vaisseau A. Bérard (mort contre-amiral en 1852), empêchait, par excès de rigueur disciplinaire, les aspirants de descendre à terre dans le canot du commandant. Ceux-ci étaient vexés d'être forcés de se servir de l'embarcation de l'équipage. Méryon annonça qu'il construirait lui-même un canot. Il obtint la permission d'être déposé à terre pour un temps. Il choisit dans la forêt, à peu de distance de la mer, un if de plus de quatre mètres de tour. Il demanda seulement au commandant que cet arbre énorme et extrêmement dur fût abattu par les charpentiers du bord. Puis, lorsque l'arbre fut tombé, le compas et le crayon à la main, ensuite maniant la scie et la hache, Méryon, frêle et chétif, s'acharna à dessiner, à dégrossir, à évider, à raboter, à parer, à gréer une pirogue de cinq mètres de longueur! Il couchait sous une petite tente, à peine défendu par le feu qu'il entretenait la nuit contre les attaques des bêtes féroces. Il vivait des provisions que ses

camarades, frappés d'admiration pour cette force surhumaine, lui apportaient régulièrement du navire. Ses mains, incapables de manier longtemps de lourds instruments, s'étaient dénudées jusqu'à l'os : il les enduisait de chandelle, les entortillait de « drapeaux », exactement comme Bernard Palissy raconte qu'il le faisait, et il travaillait sans relâche.

Cela dura trois mois.

Lorsque l'embarcation fut lancée, elle était si fine et si navigante, que le commandant Bérard se sentit touché jusqu'aux larmes. Il ordonna que lorsqu'on reviendrait en France, elle serait déposée dans un arsenal. Elle doit encore exister actuellement dans les magasins de l'arsenal de Toulon.

Plus tard des actes d'une autre nature, des épanchements amers, inquiétèrent ses amis et leur firent prévoir qu'il quitterait quelque jour la marine.

Lorsque Méryon fut rentré dans la vie civile, il eut quelques années de tranquillité relative. C'est dans ces années-là que Bracquemond grava cette vivante eau-forte où Méryon, en redingote boutonnée, est assis sur une chaise, un bras appuyé au dossier. La physionomie est sérieuse ; les yeux ont un regard perçant, inquiet comme celui d'un fauve qui

s'aperçoit qu'on l'observe (1). — L'autre portrait, également par Bracquemond, simulait un médaillon sculpté dans la pierre. Il a été joint à quelques-unes des premières livraisons du *Paris*. Il est moins ressemblant que le précédent. Méryon avait les traits moins cahoteux La finesse de l'épiderme lui rendait le visage plus doux. Ces quatre vers dans la marge inférieure des épreuves sont de Méryon :

Messire Bracquemond
A peint en cette image
Le sombre Méryon
Au grotesque visage.

Un jour Bracquemond se rendit chez lui pendant qu'il était absent. Méryon ne rentrant pas il prit un crayon et il dessina sur le mur un moineau, s'élançant sur une mouche. Il partit.

Cette innocente carte de visite fut lue tout à l'envers.

Quelques jours après, Delâtre voyait Méryon absolument sombre. Il lui demanda s'il avait à se plaindre de quelqu'un. « Que me demandez-vous là ? lui répondit-il brusquement. Si cela vous intéresse, lisez sur ce mur l'image

(1) Le cuivre de cette eau-forte, tirée à quelques rares épreuves d'essai, avait été détruit par Méryon lui-même. Mais M. Bracquemond l'a fait reproduire en fac-simile par le procédé Armand-Durand.

de ma destinée. Je ne puis pas plus éviter les malheurs qui vont fondre sur moi que cette mouche n'évitera le bec de ce pierrot! »

Depuis ce jour, ses plaintes contre le sort, contre une fillette de crèmerie dont il s'était épris et qu'il avait voulu épouser, contre ses amis, contre sa famille (1), prirent un caractère de violence inapaisable. Les divagations s'en mêlèrent. Phénomène singulier! la volonté de l'artiste restait inattaquée alors que celle de l'individu flottait farouche ou puérile.

C'est pendant ces années douloureuses qu'il exécuta ses chefs-d'œuvre, l'*Abside de Notre-Dame*, la *Morgue*, la *Rue des Mauvais-Garçons*, la *Pompe Notre-Dame*, l'*Adresse de Rochoux*, etc.

Plus tard Méryon habita, en haut du faubourg Saint-Jacques, un petit pavillon qui appartenait à la mère du graveur Léon Gaucherel. Le jour, il labourait dans tous les sens son petit jardin, non pour le planter ou le semer, mais pour y découvrir des cadavres mystérieusement enterrés. Ses nuits étaient terribles. Cet homme si doux, si inoffensif, voyait

(1) Méryon, né à Paris en 1821, était fils naturel d'une danseuse attachée aux chœurs de l'Opéra et d'un Anglais, qui quitta la mère en lui laissant une pension pour l'enfant. C'était un médecin qui vit encore, à Londres. Une de ses sœurs puînées avait fait un grand mariage en Angleterre.

son lit se transformer en une embarcation luttant contre la tempête sur un océan dont les vagues étaient du sang! Là encore cependant il travaillait, et, quoiqu'il fût affecté, — il le savait, ou au moins le soupçonnait, ainsi que j'ai pu m'en convaincre, — d'une maladie de la vue qui fait prendre, par exemple, le rouge pour le vert, il a peint un pastel d'une beauté d'effet surprenante (1) : c'est un navire qui s'avance toutes voiles dehors, fendant la cime moutonneuse des vagues, chassant, oiseau rapide et colossal, les goëlands aux ailes en faucille. Le bleu de lapis de l'Océan est extraordinaire. A la fois fantastique et minutieusement réelle, c'est la corvette-fantôme qui fait son « abattée ».

Après ce séjour, qui lui procura à la fin un peu de repos, Méryon obtint par l'entremise de M. Niel, bibliothécaire du ministère de l'intérieur, une commande du duc d'Aremberg. Il alla s'installer tout près de Bruxelles, dans un château où il jouissait d'une liberté parfaite. Il y fit quelques croquis, dans le parc. Mais la solitude semblait aigrir son inguérissable blessure. Il revint à Paris dans les premiers mois

(1) M. Th. Chauvel en a fait une lithographie d'une justesse saisissante.

de 1858, et s'installa dans un petit hôtel de la rue des Fossés-Saint-Jacques.

Là, Delâtre le soigna longtemps. Encore n'était-ce point facile. Méryon ne voulait plus quitter son lit. Il menaçait d'un pistolet ceux qui l'approchaient. Ses amis de bord, qui n'avaient cessé de veiller discrètement sur lui, prirent la résolution de le faire interner à la maison de santé de Charenton. Un soir, Léopold Flameng, qui ne pouvait se rassasier de cette étrange figure, vint avec un carton, une feuille de papier gris et des crayons noirs, et, quoique Méryon s'y prêtât peu, fit un portrait plein de caractère (1). Méryon en chemise, une large cravate nouée autour du col, est à demi assis sur un lit de fer; un de ses genoux soulève la couverture et sert d'appui au bras droit qui soutient la tête; l'autre bras, tendu, arc-boute le corps; la silhouette de la chevelure, aux mèches roides et indociles, est vivement projetée sur le mur par la lumière oblique de la lampe; le visage, aux traits aigus, émacié par le jeûne, est empreint de mélancolie et d'ironie.

Lorsque ce dessin pittoresque et bien observé

(1) Le dessin appartient aujourd'hui au docteur Seymour Haden. Il a été reproduit en fac-simile par un procédé.

fut terminé, Méryon demanda à le voir. Brusquement il s'élança de son lit pour le déchirer, et Flameng s'enfuit en renversant sa chaise.

Le lendemain, Méryon entrait à Charenton.

Il y fut calme, presque heureux. Il labourait la terre et s'était épris de cet exercice salutaire. Il grava même le fac-simile d'un dessin pittoresque de M. Viollet-le-Duc que lui porta Delâtre, les *Ruines du château de Pierrefonds*.

Malheureusement pour lui, des amis imprudents l'en retirèrent trop tôt. « Sa barque, ainsi que l'a dit sur sa tombe son ami M. Salicis, sa barque, à tout instant noyée, courait sans repos au naufrage.... » Son séjour dans un petit rez-de-chaussée de la rue Duperré (ce fut là que je le connus) fut bien agité. Il y retoucha ses cuivres au burin, puis les biffa. Par les froids les plus rigoureux de janvier, le matin, nu-pieds, il lavait à grande eau son petit appartement. Il vivait de poisson cuit dans du lait.

Peu à peu il redevint insociable.

On sait sa fin. Il fallut, l'an dernier, le faire entrer de nouveau à Charenton, et cette fois les médecins n'eurent plus un instant d'espoir. Il ne voulut ou plutôt ne put ni travailler ni se reposer. Il écrivait sans relâche de longs mémoires incohérents. Il se laissa mourir de faim, se

croyant le Christ détenu par les pharisiens et ne voulant point faire tort de sa nourriture aux faibles et aux déshérités.

Méryon est mort le 13 février 1868. Je l'ai vu dans sa bière. On eût dit une de ces figures en cire que les artistes de notre Moyen âge français moulaient sur le vif, retouchaient et plaçaient sur le catafalque des chapelles ardentes. Son front carré et proéminent semblait avoir été poussé en avant par l'incessant bouillonnement du cerveau. Sa bouche large et serrée, exprimait cette volonté sans distractions, sans fatigues, qui est la dominante de la partie technique de son œuvre. Ses yeux bruns n'étaient point clos ; mais, grands ouverts, à demi éteints, ils cherchaient avec une attention soucieuse et passionnée, quelque chose, un point inconnu. Tel doit être le regard d'un marin lorsque le vaisseau s'enfonce et qu'il se demande vers quels rivages suprêmes les vagues, dans quelques instants, pousseront sa dépouille.

THÉODORE ROUSSEAU

1868.

La Mort n'a point cessé de se montrer singulièrement partiale envers les maîtres qui ont engagé ou combattu la grande bataille du Romantisme. A aucun de ces maîtres, complice de leurs adversaires, elle n'a toléré les douceurs d'une vieillesse saluée par les applaudissements de la foule définitivement conquise, entourée du respect des élèves, récompensée par la maturité d'une moisson difficile.

Les faits sont frappants.

Gros, navré peut-être d'avoir trahi sa mission, appelle, il est vrai, la mort à lui, mais son élève Bonington, cette fleur anglaise qui vint s'épanouir en France et éclairer notre école, s'éteint à vingt-six ans. Th. Géricault n'a

fait qu'apparaître. Decamps, un robuste ouvrier, est frappé à cinquante-sept ans. Eugène Delacroix n'en a pas soixante-cinq lorsqu'il s'arrête épuisé. Enfin Théodore Rousseau est terrassé à moins de cinquante-six ans!

Oui, c'est terrassé qu'il faut dire! car la lutte fut longue et sinistre. La Mort s'y reprit à plusieurs fois. Elle attendit, pour l'atteindre d'un trait irréparable, tout juste l'heure d'un triomphe désespérément attendu. Le succès de Théodore Rousseau à l'Exposition universelle avait été considérable. Les artistes étrangers lui avaient d'enthousiasme décerné une Grande-médaille. Des ventes récentes avaient montré, par l'élévation constante des prix, que les grands cabinets s'honoraient enfin de posséder ses toiles. La critique s'enthousiasmait pour les œuvres de ses belles époques et évitait délicatement de signaler les défauts des dernières. Le gouvernement le créait officier de la Légion d'honneur par décret spécial.

Mais, dans les derniers jours de juillet 1867, les amis de Théodore Rousseau apprirent qu'il venait d'être frappé d'une hémiplégie gauche par hémorrhagie cérébrale. On espéra un instant qu'un voyage en Suisse le pourrait remettre. Il fallut renoncer à ce vague espoir. On l'emmena à Barbizon, où la maladie suivit

sa marche accoutumée, sans que jamais cependant le jeu des facultés du cerveau ait été dérangé. L'avant-veille de sa mort, Rousseau, persuadé de sa guérison prochaine, disait à un visiteur : « Il va y avoir une crise, et puis après viendra la grande harmonie.... » Pendant ce temps, sa malheureuse femme, insensée depuis plusieurs années, sautillait, chantonnait à travers la chambre, réveillait à chaque moment ce stoïque et doux malade qui n'avait jamais consenti à ce qu'on l'éloignât.

Enfin la grande, la suprême « harmonie » s'offrit à Théodore Rousseau le 22 décembre 1867, au matin (1). Il repose, selon son vœu formel, dans le cimetière de Barbizon, à l'ombre des premiers arbres de cette Forêt qu'il aima si passionnément.

Rousseau (Pierre-Étienne-Théodore) était né à Paris, dans la maison du n° 4 de la rue Neuve-Saint-Eustache, le 15 avril 1812. Son père, ainsi que le constate l'acte de naissance que nous avons sous les yeux, était tailleur; (il vit encore, âgé de plus de quatre-vingts ans, dans une petite ville du Jura, d'où il

(1) La déclaration du décès a été faite à la mairie de la commune de Chailly en Bière dont dépend le petit village de Barbizon, sur la lisière de la forêt de Fontainebleau, du côté de Melun.

était originaire, à Salins.) Son aïeul maternel était marbrier. Son grand-père (c'est de Rousseau même que je tiens la plupart de ces détails) était doreur des écuries du Roy.

Dès le temps de la pension, le petit Théodore se sentit porté vers l'Art par de vagues instincts, et il s'amusa à illustrer à sa façon un volume de *Gil Blas*. A l'âge de treize ou quatorze ans, il voyagea dans le Jura, et il avait conservé, jusqu'aux derniers temps, un petit album sur les pages duquel il dessinait les paysages qui le frappaient. Si naïfs que soient ces croquis, ils ne sont certainement pas d'un écolier vulgaire. On y retrouve, encore confuse, mais déjà marquée, une prédilection intelligente pour les sites ou les détails véritablement pittoresques.

Il avait un oncle qui avait traversé l'atelier de David, puis voyagé dans les Indes. Peu après le retour du Jura, cet oncle lui servit de trucheman auprès de ses parents, qui auraient voulu qu'il tentât d'entrer à l'École polytechnique, et il les détermina à lui laisser fréquenter l'atelier du paysagiste Rémond. Rousseau n'interrompit pas tout de suite ses études de mathématiques; plus tard, elles lui furent d'un grand secours pour la perspective.

La curieuse série des études peintes, expo-

sées en juin 1867, au Cercle des arts (1), nous montrait une de ses toutes premières peintures, *la Tour du Télégraphe, à Montmartre.* Elle datait d'avant son entrée à l'atelier Rémond, de 1826, nous disait-il. Mais nous pensons qu'il la rajeunissait un peu car elle dénote un pinceau déjà relativement exercé. Le sentiment en est singulièrement personnel. Jamais Rousseau ne vit l'air plus pur, la lumière plus douce, les détails plus délicats. C'est une première communion de peintre. Rémond lui avait donné à copier ses propres et froides études et confondait parfois la copie que l'élève lui rendait avec l'original. Il ne courait pas risque de se reconnaître dans celle-ci.

Deux ans plus tard, c'est-à-dire en 1828, Théodore Rousseau entra chez Guillon-Lethière, maître classique s'il en fut, mais nullement intolérant. Il y peignit d'après la bosse, la figure antique, le modèle vivant. Il tendait naïvement vers l'École de Rome. Un concours pour le Grand-prix, contre lequel il se rebella, fut à vrai dire son chemin de Damas. Il s'agissait du corps de Zénobie, femme de Rhadamiste, recueilli par des pêcheurs sur

(1) *Voir* plus haut, pages 71 à 94.

le bord d'un Araxe coulant au milieu d'un paysage assorti à la circonstance. Théodore Rousseau, en face de ce programme qui eût pu peut-être « échauffer » des peintres d'histoire, mais nullement un paysagiste, fit de graves réflexions. Sans abandonner complétement l'atelier de l'indulgent Lethière, — à qui, en 1830, il venait encore montrer ses études rapportées d'Auvergne, — il résolut de diriger lui-même sa barque dans des eaux moins académiques.

La révolution était en l'air. Gros avec son œuvre épique, Géricault avec son *Portrait du Colonel des guides*, Delacroix avec son *Massacre de Scio*, Ary Scheffer et bien d'autres encore avaient porté les premiers coups à la peinture d'histoire ou de genre, telle que l'avait immobilisée la queue de l'école de David. Les envois des Anglais au Salon de 1824, et l'influence du pinceau si lumineux et si facile de Bonington, avaient révélé à nos paysagistes des pays inexplorés. M. Paul Huet s'était fait résolûment leur disciple. Decamps et bien d'autres portaïent le trouble dans la tradition cultivée avec une solennité olympienne par Bidault et par Abel de Pujol. L'action était engagée. Les romantiques étaient voués aux dieux infernaux en peinture aussi bien qu'en littérature.

Il ne faudrait pas croire cependant que les romantiques aient protesté aussi violemment contre l'école classique que David et ses élèves l'avaient fait eux-mêmes contre les maîtres du du XVIIIe siècle. L'atelier de David bombardait de boulettes de terre glaise l'*Embarquement pour l'île de Cythère*. Les insurgés de 1830, sortis presque sans exception de chez Gros ou de chez Guérin, n'étaient point irrespectueux envers les maîtres. Ils demandaient tout simplement que, fils de générations nouvelles, il leur fût permis d'exprimer librement des sentiments nouveaux ; qu'entrevoyant un autre idéal, il leur fût loisible d'en tenter la formule en remontant à la nature ou à des maîtres tels que Rubens et Rembrandt, dont l'Académie réprouvait la doctrine. « Le paysage, écrivait Gustave Planche en 1831, prétend désormais à une poésie haute, vague, mais réelle et pleine de nature. »

De 1827 à 1831, Théodore Rousseau fréquentait l'atelier pendant l'hiver et s'essayait à des copies minutieuses d'après les animaux de Van de Velde et de Karl Dujardin, et les levers de soleil de Claude Lorrain. Pendant l'été, il s'enfuyait à la campagne, aux environs de Paris, à Moret que baigne la limpide rivière du Loing, dans la vallée de Chevreuse, sillonnée de ruisseaux murmurants,

ou dans les fourrés épais de la forêt de Compiègne. La *Clairière dans la forêt de Compiègne* (n° 7 de la *Notice* des *Études peintes*) a déjà tous les charmes d'une matinée au milieu des bois, dans les premiers jours de juin. L'exécution est hésitante, mais le dessin a cette gracilité qui est un des sûrs attraits de la jeunesse.

Rousseau passa l'été de 1830 en Auvergne. De ce moment (les fins dessins que l'on vit à sa vente posthume l'ont prouvé), le jeune maître commença à se sentir en possession de lui-même. Ses études de Rochers, sur le flanc de la vallée de Thiésac (Cantal), ses vues de la vallée de Saint-Vincent, du village de Falgout, de la ville de Thiers, furent d'une allure robuste, d'une couleur ardente, d'un caractère âpre et fier. Je les préférerais presque à d'autres études faites en 1831 et 1832, en Normandie, dans les environs de Bayeux, au mont Saint-Michel. Celles-ci sont plus habiles, mais cette habileté se ressent de la fréquentation des camarades d'atelier. Dans certaines il s'est visiblement préoccupé des morceaux brillants de Bonington, qui couraient les boutiques des marchands. Cependant les *Maisons du mont Saint-Michel*, peintes, m'a-t-il dit, en compagnie du patient Delaberge, resteront un des panneaux les plus hardis de

notre école, et, il y a quelques jours, la *Vue du coteau des Andelys* montait en vente à 6,000 francs. Un beau prix pour une esquisse de jeune-homme!

Théodore Rousseau envoya bravement, au Salon de 1831, un *Paysage, site d'Auvergne.* Nous ne connaissons pas le tableau, et nous ne pensons pas que personne dans la critique ait parlé du débutant. En 1833, il exposa une *Vue prise des côtes, à Granville*, qui reparut à l'Exposition de 1855, et qui est actuellement en Russie. « Il faut approuver dans M. Rousseau, écrivit Gustave Planche, la vérité des tons et l'acceptation des lignes franches de la nature, la légèreté de ses feuillés. »

Pendant cette année 1833, il se borna aux environs de Paris et à cette forêt de Fontainebleau qu'Oberman seul avait encore sentie. Il peignit entre autres ces magnifiques tableaux qui, pour la vigueur des colorations et la hardiesse des plans, égalent les plus beaux moments de Constable : la *Vue générale du bassin de Paris et du cours de la Seine*, prise de la terrasse de Bellevue par l'aube d'une matinée vers la fin de l'été; *la Vallée du Bas-Meudon et l'île Séguin,* prises de la terrasse de Saint-Cloud et la *Futaie dans la forêt de Compiègne*, devant la maison du garde.

Rousseau vivait à Paris au milieu de cette ardente jeunesse d'écrivains, de poètes, d'artistes, d'étudiants, qui formaient un groupe militant, hautain, excessif. Il habitait rue Taitbout, dans la maison de l'ami de Géricault Dreux-Dorcy, une mansarde au sixième étage, porte à porte avec celle du critique républicain, Th. Thoré.

«... Te rappelles-tu le temps, lui écrivait celui-ci, où, assis sur nos fenêtres étroites, les pieds pendants au bord du toit, nous regardions les angles des maisons et les tuyaux de cheminées, que tu comparais, en clignant de l'œil, à des montagnes et à de grands arbres épars sur les accidents du terrain? Te rappelles-tu le petit arbre du jardin Rothschild que nous apercevions entre deux toits?. Au printemps, nous nous intéressions à la pousse des feuilles du petit peuplier, et nous comptions les feuilles qui tombaient à l'automne. Et avec cet arbre, avec ce coin de ciel brumeux, avec cette forêt de maisons entassées, sur lesquelles notre œil glissait comme sur une plaine, tu créais des mirages qui te trompaient souvent dans la peinture de la réalité des effets naturels. Tu te débattais ainsi, par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention, que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler. La nuit, tourmenté d'images sans cesse véritables et flottantes, faute d'un repos sur de véritables campagnes baignées de soleil, la nuit tu te levais fiévreux et désespéré. A la clarté d'une lampe hâtive, tu essayais de nouveaux effets sur ta toile déjà couverte bien des fois, et le matin je te trouvais fatigué,

triste, comme la veille, mais toujours ardent et inépuisable (1). »

Rousseau était alors un jeune homme d'une rare beauté. De longs cheveux bruns et une barbe frisée encadraient son visage frais et pourpré. L'éclat et l'interrogation de ses grands yeux noirs sont demeurés à jamais gravés dans la mémoire de ceux qui, ne fût-ce que dans ses derniers jours, l'ont approché. Il était svelte, de taille moyenne. Il rougissait comme une jeune fille et garda jusqu'à son mariage une austère chasteté. Il ne vivait que pour son art. Ses mains étaient d'une forme exquise, mobiles et éloquentes à l'excès. Sa parole, au moins lorsque je l'ai connu (1861), manquait de netteté, jusqu'à ce qu'il s'animât, ce qui n'arrivait qu'après quelques minutes de conversation; alors il parlait avec une grande volubilité, et je n'ai point entendu de maître qui exposât avec autant de précision sa doctrine et ses vues.

Rousseau donna au Salon de 1834 une *Lisière de bois coupé, forêt de Compiègne*. Il obtint une troisième médaille. Son tableau fut très-remarqué et avait été acheté, dès avant l'ouverture, par le jeune duc d'Orléans, probablement à l'instigation d'Ary Scheffer. On eût pu

(1) *Salons de Th. Thoré*, p. 12.

croire que c'était la Fortune qui frappait à sa porte. C'était la Lutte ! A partir de ce moment, les paysagistes de l'Institut, effrayés par la hardiesse de sa peinture et par la certitude de ses succès, lui fermèrent inexorablement les expositions.

La misère vint, mais non pas le découragement.

« Te rappelles-tu encore, lui écrivait plus tard son ami Th. Thoré (1), nos rares promenades au bois de Meudon ou sur les bords de la Seine, quand nous avions pu réunir à nous deux, en fouillant dans tous les tiroirs, une pièce de cinquante sous ? Alors c'était une fête presque folle au départ. On mettait ses plus gros souliers, comme s'il s'agissait de partir pour un voyage autour du monde. Car nous avions toujours l'idée de ne pas revenir, mais la misère tenait le bout du cordon de nos souliers et nous rattirait de force vers la mansarde, condamnés ainsi à ne jamais voir dehors qu'un seul tour de soleil. Notre bourse ne

(1) *Salon de Th. Thoré*, p. 14. *Lettre à Théodore Rousseau*, en tête du *Salon de* 1844. Notre excellent ami le digne critique, W. Bürger, vient de réimprimer en un volume in-12, à la Librairie internationale, ces Salons de 1844, 45, 46, 47 et 48, qui fournissent, sur le mouvement de l'art français pendant ces années, les renseignements les plus généreux, les plus spirituels et les plus sûrs.

(Depuis que ces lignes sont écrites, cette réimpression a été complétée par les soins de son ami M. Baptistin Guilhermoz.)

durait guère. L'air de la Seine est bien vif, et il fait faim sous les bois... Que nous avons vu de belles choses ensemble, là-bas, plus loin que Meudon ou Saint-Cloud ! La nature nous faisait des orages gratis et des spectacles imprévus, tout exprès pour nous... »

W. Bürger avait conservé entre autres gages de la camaraderie de ces temps heureux une étonnante étude, prise dans le Bas-Meudon : au premier plan, des chevaux de halage qui tirent des chalands, des lavandières qui battent les torchons radieux du poëte, la Seine qui courbe les roseaux frêles et, sur l'autre berge, une rangée de peupliers fouettés par les dernières gouttes de l'orage qui vient de passer et roule encore dans le ciel au loin

Rousseau fit un voyage dans le Jura, le pays de sa famille (1). Il en rapporta des dessins superbes, l'esquisse du grand tableau en forme de haut panneau la *Descente des vaches dans les montagnes du Jura*, qui fut refusé au Salon de 1835, avec la fameuse *Allée des châtaigniers*, peinte en Vendée, au château de Souliers près de Bressuire, chez M. Charles Leroux. Ce refus imbécile fut pour lui un coup terrible. Non

(1) C'est probablement pendant ce séjour qu'il commença un portrait de sa grand-mère, un double chef-d'œuvre de finesse de peinture et d'observation de nature.

pas que cela ajoutât beaucoup à sa gène, laquelle était à peu près volontaire, puisque, cantonné dans son orgueil d'artiste de haute race, il refusait de vendre aux marchands des toiles qu'il jugeait indignes de ce qu'il voulait exprimer ; mais cette exclusion lui interdisait la grande peinture qu'il rêvait, et pour laquelle il n'y a de chances d'acquisitions que dans les expositions publiques par le gouvernement ou par les très-riches amateurs. Eugène Delacroix et George Sand vinrent voir dans son atelier ses inutiles chefs-d'œuvre. Ary Scheffer lui acheta pour mille francs, je crois, la *Descente des vaches* et l'exposa publiquement chez lui. On sait que ce tableau représentait un sentier abrupt, de vieux sapins, des vaches conduites par des montagnards, et, à l'horizon, des glaciers étincelants (1). Par une fatalité rare, il était peint à grandes masses de bitume sur une toile mal préparée. Les couleurs ont glissé comme de la boue sur un plan incliné, et n'offrent plus aujourd'hui qu'un chaos informe.

Je ne crois pas que Rousseau ait perdu à cette exclusion systématique et injustifiable (2).

(1) Gustave Planche l'a décrit tout au long dans son *Salon de* 1836. Voir : *Études sur l'École française,* t. II, p. 37,

(2) Il ne faut pas croire que les effroyables tyrannies du jury n'aient porté que sur Th. Rousseau. Au Salon de 1843, le roi Louis-Philippe s'émut vivement du refus des paysages

Peut-être, au contraire, gagna-t-il beaucoup à travailler isolé, poursuivant son idéal en dehors de toutes basses concessions au succès tempéré, de tout abandon à la vente.

En 1840, les réclamations unanimes de tout ce que la presse comptait de critiques honnêtes lui avaient conquis une notorieté suffisante. C'est à ce moment qu'il se lia avec M. Jules Dupré, un autre maître du premier ordre aussi, mais doué de qualités très-différentes. Ils occupèrent longtemps deux ateliers contigus, dans une maison de la place Pigalle. Ils firent de compagnie un voyage dans le Berry. qui marque la période la plus souple et la plus aimable du talent de Rousseau. Ils étaient encore ensemble dans les Landes, lorsque Thoré dédia à Rousseau sa *Lettre sur le Salon de* 1844, publiée en feuilletons dans *le Constitutionnel* avant de paraître en volume. Les plus riches, les plus surprenants paysages de Th. Rousseau sont ceux qui sont datés de 1835 à 1855. A partir de ce moment, le maître, en pleine possession de ses moyens, semble parfois trouver son art

de Corot, des animaux de Barye, de la *Mort de Messaline*. de Louis Boulanger. M. Ingres, prenant parti pous son élève, Hippolyte Flandrin, auquel on avait refusé le *Portrait de sa mère*, déclara qu'il ne remettrait jamais les pieds à l'École des Beaux-arts, et peu s'en fallut qu'il ne donnât sa démission de professeur. Au moins en fit-il bruyamment la menace.

trop facile et se poser des problèmes qui déplacent le but, sinon absolu, au moins relatif, de la peinture à l'huile.

Un amateur dont la collection est restée célèbre, M. Paul Périer, lui acheta, à partir de 1839 ou 1840, quelques-uns des beaux tableaux qui garnissaient son atelier. Ce fut un événement. Les collections ne changeaient point, comme à présent, chaque année, de propriétaire. Elles avaient la dignité de leur importance. Je lis dans une étude anonyme sur les collections particulières de Paris, que M. Paul Périer était noté pour aimer passionnément « les Cuyp et les Hobbema » Quel honneur, pour un contemporain aussi discuté que Rousseau que d'être mis du premier coup en si haute compagnie ! Rousseau lui livra des chefs-d'œuvre : cette *Lisière de forêt*, où une allée d'arbres aux verdures inégales est rangée en avant, et que distingue des autres paysages portant ce même titre une femme en jupon rouge, assise sur le bord d'une mare ; et aussi un *Coucher de soleil par un temps orageux*, très-mystérieux et très-profond (1).

(1) La *Lisière de forêt*, plus connue sous le nom de *la Mare*, a été lithographiée par M. Français, en 1844, dans *les Beaux-Arts*, publication de M. L. Curmer. Ce tableau, dont le ciel est plombé, fut adjugé 2,000 fr., à la vente J. Fau

Rousseau peignait avec une facilité surprenante. Il avait rompu sa main à toutes les délicatesses du dessin par des séries superbes d'études sur nature, par celles surtout faites dans le Berry. Il était si amoureux des harmonies et des vibrations qu'il avait, dans le tiroir de la table de son atelier, des colibris empaillés. Son œil choisissait au premier coup, sur la palette, le ton le plus juste et le plus séduisant. Sa longue absorption dans l'étude du jour, des orages, des brouillards, de l'état du ciel aux différents moments de l'année, avait, pour ainsi dire, catalogué dans son cerveau toute la série des effets lumineux. A peine avait-il touché une toile qu'il en dégageait un tableau.

Malheureusement il avait le hautain dégoût

(mars 1861), à M. P. Tesse, et orne actuellement le cabinet de M. Noël.

Le *Coucher du soleil par un temps orageux* a été également lithographié par M. Français. Vente Davin (mars 1863), 2,505 francs. Collection Tesse et Gavet. Il a figuré à l'Exposition universelle de 1867. La *Lisière de bois* est dans *les Artistes contemporains*, n° 7. Nous saisissons cette occasion pour rappeler que les plus beaux morceaux des coloristes de l'école moderne ont été, dans la plus large mesure, reproduits dans cette publication, dont M. Bertauts était l'éditeur et l'habile imprimeur. C'est la source presque unique de renseignements que nous ayons à notre disposition sur les mouvements divers de la peinture de 1825 à 1860, de Bonington et de Géricault, de Delacroix et de Decamps à MM. Meissonier, Hamon, Gérome, etc...,

des artistes pour la chose faite, et, la plupart du temps, il ébauchait, le lendemain, un nouveau tableau sur celui de la veille. M. Jules Dupré m'a raconté comment il a sauvé cette admirable *Lisière de bois*, qui appartient aujourd'hui à M. Van Praet (de Bruxelles).

Ce tableau fut peint d'après la nature, dans les environs de l'Isle-Adam : un chêne s'enlève isolément sur le ciel, où glissent mille petits nuages doux et brillants comme le vermeil bossué ; des arbres abattus gisent çà et là, et, un peu plus loin, commence le bois encore épargné par les bûcherons. Quel chef-d'œuvre de poésie douce et pénétrante ! Quelle exécution prodigieusement souple et hardie ! Rousseau n'en paraissait point satisfait. « Crois-moi, lui dit Jules Dupré tout ému, n'ajoute rien, ne change rien à cela. » Et, comme il le voyait hésitant, il insista : « Ou tu me crois incapable de juger la peinture, ou tu me soupçonnes d'être un ami perfide. Eh bien, prends-toi toi-même pour juge. Accroche cette toile, la tête en bas, dans ton atelier. Dans quinze jours, tu la retourneras, et, si je me suis trompé, tu la retoucheras à ton aise. » Quand les quinze jours furent écoulés, Rousseau convint facilement que c'était, en réalité, un de ses morceaux les plus parfaits.

C'est à l'Isle-Adam aussi (1843-1845) que furent peints, en peu de jours, ces *Terrains d'automne,* qui appartenaient à Troyon (1). Jamais la peinture n'a rendu avec plus de pénétration cette mortelle inquiétude qui vous saisit lorsqu'à la fin de l'automne vous dominez une vallée déserte, éclairée à demi par les rayons obliques du soleil. La gelée blanche, qui glace les gazons desséchés, apparaît dans l'obscurité semée par places comme des lambeaux de suaire. Les accidents du terrain font des saillies comme des tombes dans un cimetière de campagne. Les nuages rouges glissant sur un ciel livide semblent répéter les lueurs palpitantes d'un catafalque dont les tisons s'éteignent un à un.

Enfin c'est à l'Isle-Adam, en 1849, que Rousseau peignit l'*Avenue dans la forêt*, comme pour marquer la mâle et inépuisable fécondité de son génie. C'est l'Été dans toute sa beauté : les verdures ont toute leur énergie; les ombres, toute leur fraîcheur; les lumières, tout leur ruissellement. L'ordonnance du tableau est magnifique. Le jet des arbres, qui

(1) Vente C. Troyon. (Janvier 1866,) adjugé pour 9,800 fr. à M. F. Bocquet (de Lille). — Vente Laurent-Richard. (Avril 1873,) 60,100 francs, à M. Febvre, sous ce titre : le *Givre, Hauteurs de Valmondois.*

s'élancent comme des colonnettes de cathédrale gothique, est de la plus haute noblesse. A peine la franchise de l'effet général est-elle un peu diminuée par une certaine mollesse dans l'exécution, par une touche tapotée, inquiète, systématique. Déjà l'on pressent le système que Rousseau adopta dans ses dernières œuvres et qui en atténue le charme (1) par la monotonie du faire.

La réaction en faveur de Théodore Rousseau, sa popularité, pour être plus exact, — car, pendant quatorze ans, la haine tenace de l'Académie avait empêché que le public pût rien voir de lui, — date de la troisième exposition organisée, en janvier 1848, au bazar Bonne-Nouvelle, pour la Caisse de secours des Artistes. Jusque-là, il n'était connu que par les courageuses protestations de Th. Thoré, de Théophile Gautier, de Gustave Planche. Là il obtint, avec les tableaux de M. Paul Périer, un succès complet, parmi les amateurs et parmi les artistes. Ceux-ci, la révolution de 1848 venue et l'Institut vaincu, l'élurent membre supplémentaire du jury de l'Exposition. — En 1849, il reçut une médaille de première classe et l'une

(1) Ce tableau, après avoir appartenu à M. Collot, a passé chez M. Bocquet (*Catalogue des tableaux exposés au boulevard des Italiens*, 1860). Il appartient aujourd'hui à M. Van Praet (de Bruxelles).

des trois médailles de mille francs que le ministère avait mises à la disposition du jury. Il avait envoyé l'*Avenue de l'Isle-Adam*, la *Lisière de forêt* (collection Van Praet) et les *Terrains d'automne*. — Au Salon de 1852, il avait sept tableaux, tous variés d'impression et de faire, entre autres, quelques-uns de ces effets de printemps, si tendres, si légers, et qui rappellent le délicat rondeau de Charles d'Orléans :

> Le Temps a laissié son manteau
> De vent, de froidure et de pluye,
> Et s'est vestu de brouderye,
> De souleil luisan, cler et beau...

L'un des tableaux de ce Salon figure au musée du Luxembourg, quoiqu'il ne soit pas un des plus achevés de l'œuvre de Rousseau. C'est *Une sortie de la forêt de Fontainebleau*, un effet de soir avec troupeau de vaches (1).

Rendons aux directeurs des Beaux-Arts ce qui

(1) Ce tableau a figuré à l'Exposition universelle de 1855 ; il a été gravé sur bois dans le *Magasin pittoresque*. *L'Effet de matin*, a été lithographié par M. Français, n. 77 des *Artistes contemporains*. Après avoir appartenu à M. Collot, celui-ci a passé en Amérique, puis est actuellement en Autriche.

Une sorte de réplique plus large, abondante et colorée de *la Sortie de la Forêt*, a été lithographiée par M. J. Laurens et a passé par la belle collection de M. Monjean.

leur appartient. Il est juste de faire remarquer que M. Charles Blanc avait rompu le premier le *veto* mis par l'administration précédente sur les œuvres de Th. Rousseau, et qu'il avait fait acquérir un petit *Dessous de bois*, très-énergique (celui-là même, je crois, qui a été gravé à l'eau-forte par M. Jeanron en tête d'un des *Salons* de Th. Thoré).

A la suite du Salon de 1852, Théodore Rousseau fut enfin fait chevalier de la Légion d'honneur. — Son *Marais dans les Landes*, avec des troupeaux qui flânent au milieu des flaques d'eau troublées par l'orage, et la chaîne des Basses-Pyrénées qui ferme l'horizon, parut au Salon suivant. Ce brillant et solide chef-d'œuvre montre quelle profonde étude il avait faite de ce qu'il appelait « la planimétrie », c'est-à-dire l'observation scrupuleuse de la valeur linéaire des plans horizontaux. C'est là un des principaux traits de son œuvre, et ce qui donne à ses compositions une si belle assiette. L'absence de détails précieux dans les premiers plans est aussi un trait d'observation profonde. Le tableau ne doit pas plus commencer tout au bord du cadre que, dans la nature, nous ne nous préoccupons des objets qui sont immédiatement à nos pieds.

A l'Exposition universelle de 1855, Théo-

dore Rousseau reçut une médaille de première classe. On se rappellera que ses tableaux seuls avaient pu soutenir le rude voisinage de l'œuvre si monté de ton de Decamps. Eux seuls, par leurs effets variés, leurs harmonies robustes ou suaves, leur accent de naïveté, leur franchise de dessin, avaient pu en rompre la donnée trop répétée.

A ce moment Th. Rousseau est donc enfin accepté pour un maître! Les Salons plus récents ne sont assurément point sortis de la mémoire de ceux qui lisent ces lignes. Si l'un de ses envois les plus dignes d'être applaudis fut ce *Chêne de roches* (Salon de 1860), dont il a gravé lui-même une eau-forte superbe, la *Vue de la Chaîne des Alpes prise des hauteurs de la Faucille* fut pour lui l'occasion d'un suprême déboire.

Un des élèves de Rousseau, M. L. Letronne, va nous fournir des renseignements précieux sur le mode de professer et sur les procédés particuliers du maître. C'est une bonne fortune de pouvoir reproduire des notes techniques dont le ton est si juste.

«... Ce sont les Salons de M. Thoré, nous écrit de Saint-Jean de Lux M. L. Letronne, qui m'ont conduit chez M. Rousseau. Je n'avais pas encore touché un pinceau, mais j'avais déjà dessiné un peu. Pour

commencer, M. Rousseau me fit copier une vue du mont Saint-Michel, faite par lui, et un tableau de Van Goyen. Il fut satisfait de mon travail et me dit que désormais je devrais peindre d'après nature. « Vous irez, me dit-il, à Montmartre, et en passant « vous me montrerez ce que vous aurez fait. » Il ajouta : « Ne craignez pas de me déranger, je serai « toujours à votre disposition. »

« La première étude que je lui montrai ne fut pas trouvée bonne. Il m'expliqua que le dessin ne consistait pas seulement dans l'exactitude des silhouettes ; qu'un arbre n'était pas« un espalier » ; qu'il avait « un volume », comme les terrains, l'eau, l'espace ; que la toile seule était plate ; qu'il fallait s'empresser dès le premier coup de brosse de faire disparaître cette uniformité : « Vos arbres doivent tenir au terrain, vos « branches doivent venir en avant ou s'enfoncer « dans la toile ; le spectateur doit penser qu'il pour- « rait faire le tour de votre arbre. Enfin la forme « est la première chose à observer. Pour la rendre, « votre pinceau doit suivre le sens des objets qu'il « peint. Aucune touche ne doit être mise à plat ; « elle doit toujours compter dans l'ensemble et ex- « primer quelque chose. » Il insista toujours sur ces principes et ne me parla que très-peu de la couleur. Un jour, il me dit : « Vous pensiez peut-être « qu'en venant chez un coloriste vous seriez dis- « pensé de dessiner ? »

« Après lui avoir présenté une autre étude, il me fit observer qu'une pochade n'avait aucune raison d'être comme étude, que c'était un à peu près qui pourrait conduire à une certaine adresse de pinceau,

adresse qui viendrait assez tôt. Là-dessus, je promis de *finir* davantage. « Entendons-nous sur le « mot « fini » : ce qui finit un tableau, ce n'est point « la quantité des détails, c'est la justesse de l'ensem- « ble. Un tableau n'est pas seulement limité par le « cadre. N'importe dans quel sujet, il y a un objet « principal sur lequel vos yeux se reposent conti- « nuellement ; les autres objets n'en sont que le « complément ; ils vous intéressent moins ; après « cela, il n'y a plus rien pour votre œil ; voilà la « vraie limite du tableau. Cet objet principal devra « aussi frapper davantage celui qui regarde votre « œuvre. Il faut donc toujours y revenir, affirmer « de plus en plus sa couleur. » Il me citait certains tableaux de maîtres à l'appui de son dire. Il me rappelait Rembrandt, qui, plus que tout autre peintre, a compris cela. » Si, au contraire, ajoutait-il, « votre tableau contient un détail précieux, égal « d'un bout à l'autre de la toile, le spectateur le re- « gardera avec indifférence. Tout l'intéressant égale- « ment, rien ne l'intéressera. Il n'y aura pas de li- « mites. Votre tableau pourra se prolonger indéfini- « ment. Jamais vous n'en aurez la fin. Jamais vous « *n'aurez fini*. L'ensemble seul *finit* dans un tableau. « Le magnifique lion de Barye, qui est aux Tuileries, « a bien mieux tous ses poils que si le statuaire les « eût fait un à un. »

« Il me citait souvent Rembrandt, Claude Lorrain, Hobbema. Pendant que je copiais un Van Goyen qu'il possédait : « Celui-ci, disait-il, n'a pas « besoin de beaucoup de couleur pour donner l'idée « de l'espace. A la rigueur vous pouvez vous passer « de couleur, mais vous ne pouvez rien faire sans

« l'harmonie. » Un jour que je lui parlais de copier un tableau d'Huysmans, de Malines, « il vaudrait « mieux, me répondit-il aller peindre à Montmartre ou à Barbizon. Ce qui ne vous empê-« cherait pas d'aller voir au Louvre comment les « maîtres se sont servis de la nature... »

Cette observation de Rousseau sur la subordination de la coloration à l'harmonie, même monochrome, est très-importante. Il y revenait souvent dans ses conversations. Je possède de lui un petit panneau, préparé à la terre de momie. Il me disait : « Le tableau doit être préalablement fait dans notre cerveau. Le peintre ne le fait point naître sur la toile, il enlève successivement les voiles qui le cachaient. » En effet, il plaçait sur ce panneau une feuille de papier de soie, les détails menus disparaissaient ; il en ajoutait une seconde, les silhouettes se massaient plus confusément ; il en superposait une trosième, les valeurs d'ombre ou de lumière n'avaient que baissé d'intensité, mais non de rapports. Le squelette du tableau était là, dans sa robuste ossature. « Si je veux achever mon ébauche, ajoutait-il, j'aurai suivi la marche inverse de ce que nous venons de faire. J'aurai successivement affirmé la lumière de même qu'un objet se dégage peu à peu du néant, qui est l'obscurité,

lorsque l'on monte les marches de l'escalier d'une cave. La coloration n'est plus qu'une affaire d'observation visuelle et d'organisation. Il faut toujours la réserver pour la fin. » Il me démontra un autre jour d'une façon frappante que la forme n'existe point en elle-même par le contour, mais seulement par la saillie. Il me montra un paysage dont les arbres, frappés par une lumière tombant de face et mangeant les détails, offraient des formes larges et pleines ; l'effet général était fort et simple. Puis il avait scrupuleusement décalqué toutes les formes de ce paysage sur un autre tableau ; il avait allumé au fond un soleil couchant : les rayons, en perçant de mille traits de feu ce qui tout à l'heure baignait dans des masses tranquilles d'ombres et de claire lumière, accusaient mille petites silhouettes, mordaient les contours, changeaient la physionomie du site jusqu'à le rendre presque méconnaissable.

J'ai vu souvent Théodore Rousseau depuis 1861, à la suite d'une vente d'une série de vingt-cinq de ses tableaux qui lui tenaient fort au cœur. Son atelier m'était toujours ouvert. Je passai même quelques jours chez lui, dans sa paysannesque habitation de Barbizon, à quelques pas de la maison de J.-F. Millet. Lorsqu'il me pria de rédiger la *Notice* de

ses études peintes il me fournit des indications très-précises. Dans toutes ces circonstances, Rousseau me parut toujours l'artiste le plus absorbé par son art, le causeur le plus nourri d'observations et d'idées, le maître le plus certain de ses résultats, le professeur le plus judicieux et le plus convaincu. Je ne suis jamais sorti même de chez Eugène Delacroix avec une telle confiance dans les moyens d'expressions de l'art, que donne à un artiste supérieurement doué l'exercice persistant de la volonté. J'ajoute que comme homme, dans les promenades, dans les champs surtout, Théodore Rousseau était un poëte d'un souffle énorme, d'un charme infini (1).

C'était merveille de lui voir ébaucher un tableau. Quelquefois il traçait au crayon blanc,

(1) La poétique et le travail de Th. Rousseau étaient ainsi compris et jugés par E. J. Delécluze, en 1852.

« La partie de son art que néglige et que semble même dédaigner M. Th. Rousseau, c'est le choix des lignes. Non-seulement *sa prédilection pour les pays plats* le conduit à ce résultat, mais rien n'égale l'inattention avec laquelle il place les arbres qui se dessinent sur le ciel au-dessus de l'horizon. Ainsi ce paysagiste, *qui attache tant d'importance aux mille petits tons différents dont il parsème ses toiles*, ne prend aucun soin de varier la silhouette de ses arbres. *Avec quatre coups de pinceau,* M. Th. Rousseau peut faire disparaître ce défaut ; mais comment lui et les amis qui l'entourent ne s'en sont-ils pas aperçus ? Je ne puis m'expliquer cette indifférence pour les lignes que par *la manie qu'a la jeune école de vouloir tout exprimer par le coloris...* »

d'autres fois au fusain, d'autres fois encore à la terre de momie ou à l'encre de Chine (1), les linéaments fondamentaux de sa composition, le ciel et la terre ; puis, sur cet horizon, la silhouette des arbres ; puis les assises de rochers, et les pleins et les vides, les feuillages et les nuages. C'est dans l'agencement de ces lignes presque incorporelles, ou du moins sans masse qui les reliât, qu'éclatait la haute science du dessinateur. Ensuite il accusait le plan sommaire des masses, souvent avec du pastel, ainsi qu'on en vit de magnifiques exemples à sa vente. Le dessin partiel venait avec les circonstances successives, comme naissent, en suivant d'insensibles gradations, l'aube, l'orage ou le soir. De là ce lien subtil et serré entre ses émotions rapides et ses concepts plus laborieux. Chaque jour, chaque heure, vous auriez pu enlever ce qui reposait sur le chevalet : le tableau « *y était* ».

(1) Comme détails techniques intéressant particulièrement les artistes et les amateurs de tableaux, voici les couleurs dont se servait ordinairement Théodore Rousseau (1852) : le blanc, le jaune de Naples, l'ocre jaune, le jaune indien, la terre naturelle, la laque de Glaube, le vermillon de la Chine, e brun rouge, la terre de Sienne brûlée, la momie, le noir de pêche, le bleu minéral, le cobalt, le vert émeraude et le vert Véronèse. (Note de M. L. Letronne.)

Il a peint parfois sur des panneaux lisses d'acajou et surtout de chêne de Fontainebleau, se servant habilement comme

Souvent, ce qu'il avait ébauché ou dessiné précieusement, — car il prenait surtout sur nature des renseignements et s'astreignit rarement à pousser devant le modèle végétal une étude dans ses détails, — souvent cette ébauche lui plaisait assez pour qu'il voulût la conserver. Il la recommençait alors sur une toile blanche. Cela a eu lieu particulièrement pour les *Fermes dans les Landes*. Ce n'est guère que dans les derniers temps, alors que les sourds avant-coureurs de l'hémiplégie faisaient trembler sa main, qu'il se reprenait et qu'il retravaillait péniblement ses tableaux. Ainsi l'on a connu sa *Vue de la chaîne du mont Blanc*, — dont les fonds sont un des derniers mots de la peinture, — avant que les premiers plans n'eussent été obscurcis par une ombre portée que rien ne légitime. L'effet de lumière errante était primitivement bien plus magistral et vrai.

Les derniers dessins de Théodore Rousseau, — un peu tremblés à la façon de ceux de la vieillesse de Nicolas Poussin, — montrent l'incessante activité de ses recherches. Ils sont bien supérieurs à ses dernières peintures quant à l'originalité absolue du faire et la netteté de

réserve des tons chauds du bois. Il en obtint des effets singuliers et que personne n'a su imiter.

l'indication des effets. Peut-être le dessin à la plume, l'aquarelle légère des maîtres flamands ou hollandais, le pastel ou l'encre de la Chine, la gouache des albums japonais seraient-ils devenus ses modes de confidence définitifs.

Le tableau de chevalet le fatiguait, l'obsédait. Mais combien sont rares les occasions de grande peinture pour un peintre de paysage ! Ce fut avec une vive joie qu'il entreprit pour le prince Paul Demidoff deux grands panneaux en hauteur, le *Matin* et le *Soir*. Ils marquent une forte tension de volonté, mais une visible fatigue de main et un sacrifice évident à l'esprit de système. Ils restèrent inachevés. Rousseau les eût-il terminés à sa gloire? On peut en douter. La verve contre laquelle il s'était tenu en garde avec une austérité, une tenacité raisonnée qui le fait ressembler à un solitaire de Port-Royal, la verve qui, quoi qu'on en dise, est plus que la beauté du diable de la peinture, l'avait fui depuis longtemps. Il ne restera donc de Théodore Rousseau que des tableaux de chevalet, errants, épars. Jamais notre société bourgeoise n'a songé à lui demander la décoration d'une galerie, d'un salon ! « Et cependant, nous disait-il un jour avec sa sérénité patriarcale, je *leur* aurais montré qu'on peut exprimer l'Été, l'Automne, le Printemps, autrement que par

des femmes nues couronnées d'épis, de raisins ou de fleurs.... » Quant à solliciter des « encouragements » de l'État, il était trop naïvement fier pour y songer jamais (1). Un jour que l'on parlait de cela devant lui, il rappela, — car il était homme de fines lectures, — ce joli mot de Paul-Louis Courier ; « ce que l'État encourage languit, ce qu'il protége meurt. » On me raconte encore un trait d'un comique sérieux, et tout à fait digne d'un artiste blessé par des observations saugrenues : certain tableau qui figure dans une de nos galeries nationales n'ayant pas été jugé « assez fini, » Rousseau le reprit dans son atelier, le dévernit, le revernit et le renvoya gravement. Il parut cette fois excellent.

Théophile Gautier, dans un de ses feuilletons nécrologiques (2), que traverse une émotion solennelle et impassible comme la Douleur antique, — nous a raconté sa dernière promenade en compagnie de Th. Rousseau, dans les Champs-Élysées et les Tuileries, à la sortie d'une séance du jury. « ...Les grands yeux de l'artiste s'étaient illuminés, et déjà le tableau se com-

(1) Outre les deux toiles qui sont au Luxembourg, je ne connais de lui, dans nos collections nationales, que les deux tableaux qui sont, — l'un acheté par la ville, l'autre donné par le gouvernement, — au musée de Nantes.

(2) *Moniteur* du 14 janvier 1868.

posait dans sa tête, et son doigt levé, suivant le contour des choses, en esquissait les principales lignes. Deux marronniers, qui s'élèvent derrière la Diane chasseresse, lui paraissaient propres à former le groupe central, ou, comme il disait, le nœud de la composition. Il voulait peindre l'arbre des cités, après nous avoir si bien peint l'arbre des forêts... »

Je ne doute point que son vœu en fût sincère, mais son génie ne le portait point là. Qui sait même si l'ambition des grandeurs, la pire des faiblesses que détermine l'âge, ne hâta point le coup qui le frappa? Rousseau était né pour vivre en pleine nature, pour sentir, pour travailler hors des villes. Il fut des fournées de Compiègne! Cette faveur lui apparaissait comme une forme de réhabilitation.

Rousseau aima la nature comme un amant sa maîtresse. Il est tout entier dans ce mot indigné jeté par lui à un conservateur de la forêt de Fontainebleau devant un bûcheron qui découpait en lattes le tronc d'un vieux chêne : « Savez-vous la différence entre un chêne et une latte? C'est qu'un chêne fait un million de lattes, tandis qu'un million de lattes ne pourraient faire un chêne ! » Il a rarement fait intervenir l'homme dans les paysages, et seulement pour se fournir un ton, ou pour marquer que l'en-

droit n'est pas inhabité. La chaumière n'est pas non plus pour lui un sujet, un motif, mais surtout un accident. Il la noie dans la verdure, la cache dans les arbres, la sauve des commentaires, de la banalité et de la sensiblerie. Il lui laisse son rôle utile, sérieux, passivement poétique. Vous souvient-il de ces vers si expressifs d'Auguste de Châtillon ;

Il fait un froid de loup ce soir,
Et mon manteau doublé de laine
M'abritera jusqu'au foyer
De ce grand chaume hospitalier
Estompé là-bas dans la plaine...

Voilà dans tout leur charme nerveux et dans toute leur philosophie sereine, les silencieuses tombées de la nuit, les lourdes approches d'orage que Rousseau a ressenties si souvent dans la plaine de Barbizon et de Chailly.

Tout son œuvre est ainsi. Un panthéisme grandiose et serein s'en dégage. Des sectaires qui alors tenaient le pouvoir se sont indignés contre ses tendances et ont vu en lui un révolutionnaire redoutable et insolent. Rousseau aurait pu leur répondre par ce mot du philosophe Ballanche : « Le respect survit à ce qui n'est plus ; c'est ce qui explique comment la

forme continue de gouverner lorsque la pensée s'est affaiblie ou même presque entièrement évanouie. » Je ne fais qu'obéir, pouvait-il ajouter, à des lois d'évolution sociale. Le règne de la Mythologie est passé : les nymphes séduites dans les bois sacrés, les flots reculant d'épouvante, le soleil qui se voile la face, les lions qui reconnaissent les Androclès qui les ont pansés, ne passionnent plus la foule et n'échauffent pas mon génie. Je voudrais traduire naïvement et justement des sensations analogues à celles que me font éprouver la lecture des *Confessions* de *Paul et Virginie,* des *Voyages dans l'Amérique*, de Chateaubriand. Hier le jeune poëte qui s'appelle Joseph Delorme m'invitait à poser mon chevalet auprès de lui.

Assis sur le penchant des coteaux modérés
D'où l'œil domine l'Oise et s'étend sur les prés...

« Pourquoi voulez-vous que, pour m'enfermer dans votre froide Ecole, je fuie ces bois, ces prés, ces vallons, ces ruisseaux, ces nuages, ces horizons que tous les vrais maîtres, Claude et Poussin, Hobbema et Rembrandt, Rubens et Watteau, John Crome et Constable ont si

amoureusement étudiés dans leurs détails les plus intimes, dans leurs effets éternellement variés. Vous nous traitez de « romantiques et de coloristes ». J'ignore ce que vaudront un jour en honneur ou en blâme ces épithètes, mais elles n'impliquent pas que ces maîtres que nous appelons divins et que vous appelez classiques n'aient puisé comme nous aux sources mères, à la Nature. Lorsque Ulysse nu et affamé se présente devant Nausicaa aux bras blancs, il lui dit pour se la rendre favorable : « ... Une fois, à Délos, devant l'autel d'Apollon, je vis une jeune tige de palmier, et en voyant ce palmier, je restai longtemps stupéfait dans l'âme qu'un arbre aussi beau fût sorti de terre. Ainsi je t'admire, ô femme! et je suis stupéfait... » Eh bien nous essayons de faire des arbres aussi frais et aussi sveltes que Nausicaa (1)... »

Théodore Rousseau a fait mieux que de prononcer les discours que je suppose. Il savait se défendre lui-même. Tout à l'énorme problème que sa nature sensible et son intelligence supérieure lui avaient posé, s'il n'a point interrompu son œuvre d'artiste pour prendre

(1) Traduction de M. Lecomte de Lisle. *Odyssée*, rhapsodie IV, p. 90.

part à la polémique, il ne se dérobait pas cependant lorsque l'honneur et le haut intérêt de son école était en jeu. En 1864, il écrivit à Théophile Gautier une lettre fort sévère :

« .... Vous avez exploré l'art depuis 1830. Comme sur un océan vous avez doublé bien des caps, passé sur bien des brisants, et, en fin de compte, à ceux qui vous attendent dans le port, vous avez rapporté une vraie substance, une histoire poétique de notre art qu'ont lue tous vos contemporains, et que lira la postérité. Donc vous avez résumé, à travers ce que l'actualité avait de tumultueux : vous avez eu le génie de savoir toujours où rallier ; comme Christophe Colomb, vous saviez où était l'Amérique.

« Eh bien, prenez garde maintenant : J'aperçois la pointe de votre barque sur des cascades, et les cascades ne mènent qu'aux abîmes. De Papety en Cabanel, et de Cabanel en Baudry, on ne tarde guère à être étourdi par les gargouillades.

Vous savez de l'art tout ce qu'on peut savoir, vous avez pu constater que le public n'a été retenu, de génération en génération, que par ceux-ci qui, solitaires et patients dans le travail, n'étaient animés que du désir de bien faire, et non par ceux-là qui prétendaient le mettre de leur côté en se vouant à ses caprices et en flattant ses goûts éphémères. Ouvrez donc les yeux sur ce qui se passe maintenant que chacun n'est plus occupé qu'à coller une affiche qui déborde sur celle de son voisin, pour occuper les regards, ne fût-ce qu'un instant.

.... Oui l'art s'étiole et s'use dans toute cette pompe et cette jactance qu'on en fait.

Vous qui n'avez jamais été vulgaire, n'allez pas vous laisser engager. Poussez des coudes dans cette foule remuante de la médiocrité actuelle.

Si, dans votre génie aventureux, il vous plaisait de fouiller des bouges, on serait sans crainte à votre égard. Vous en sortiriez les mains pleines de poésie. Mais, au contact de la vulgarité, je vous mets bien au défi d'y rester sans en éprouver les atteintes. Déjà, tenez, vous avez subi les entraînements de la badauderie, en accueillant mal le seul vrai peintre qui se soit manifesté depuis 1830, vous qui êtes doué d'un sens si exquis.

Je veux parler de François Millet.

.... Excusez-moi, mon cher Th. Gautier, d'avoir mis aussi longtemps sous vos yeux un langage barbare ; j'avais toutes ces choses à vous dire à propos de l'organisation inconsidérée qui se fait au nom de l'art. Croyez-moi bien, à vous de tout cœur, lié par la sympathie et l'admiration que j'ai pour votre talent !

Théodore Rousseau.

Voici un autre fragment de lettre (1859), qui donne un jugement loyal et réfléchi sur deux maîtres, et marque bien les distances :

« .... Vous me persécutez par lettres avec votre parallèle sur Ingres et Delacroix, et vous me deman-

dez le mien. Ce sera celui d'un paysagiste et pas plus, et voici comme je l'entends :

Au Jardin des plantes, quand on a perdu un bel animal, ce qu'on voit de mieux à faire c'est de l'empailler : il représente encore quelque chose. L'éléphant du cabinet d'histoire naturelle est, il me semble, assez respectable.

Avec les œuvres d'Ingres, on pourrait faire un musée qui aurait de l'analogie avec le cabinet d'histoire naturelle ; tout y est respectable. Avec quelques aptitudes sérieuses, qu'on ne saurait n'y point voir, et qui ne se discutent jamais, on ne peut manquer de faire de bonnes œuvres; mais des grandes c'est autre chose. Le don de création personnelle me semble lui être absolument refusé. C'est pourtant là l'important, et, s'il faut que je vous le dise, j'aime mieux celui qui m'éclabousse un peu en battant l'eau que celui qui met un couvercle sur sa citerne de crainte que le moindre souffle d'air vienne la vider.

Ingres, pour moi, ne représente plus, à un degré affaibli, que le bel art qu'on a perdu.

Faut-il vous dire que je lui préfère Delacroix avec ses exagérations, ses fautes, ses chutes visibles, parce qu'il ne tient à rien qu'à lui, parce qu'il représente l'esprit, le temps, le verbe de son temps. Maladif et trop nerveux peut-être, parce que son art souffre avec nous, parce que, dans ses lamentations exagérées et ses triomphes retentissants, il y a toujours le souffle de la poitrine et son cri, son mal et le nôtre.

Nous ne sommes plus au temps des Olympiens comme Raphaël, Véronèse et Rubens, et l'art de

Delacroix est puissant comme une voix de l'enfer du Dante.

Voilà pourquoi je préfère Delacroix à Ingres, et je ne vous parle ici que de la partie morale et non de la technique de l'homme.

Il a fait des œuvres viriles et aimables, un peu tendues parfois et laborieuses, mais toujours imprégnées des âpres et fines senteurs de la forêt, des parfums de la plaine, des moites vapeurs du marais. Comme un musicien habile, comme un symphoniste consommé, il a toujours accordé le pays, le site, la saison, l'émotion du jour et de l'heure. Il n'a jamais quitté la France, estimant qu'à moins de prendre des notes incomplètes de touriste, il faut être né dans un pays, y avoir vécu, je veux dire grandi, aimé et souffert, souri et pleuré, rêvé et réfléchi, pour en savoir les consolations et les grandeurs, les beautés et les rudesses, pour en pénétrer l'esprit, le cœur, les fibres. L'art du paysagiste poussé aussi loin que le sentait Théodore Rousseau est une communion avec les forces mêmes du monde. Rousseau a compris l'horreur des bois, la tendre gaieté de l'aube, les épouvantes de la nuit, la solennité de la plaine comme les anciens les comprenaient et comme les poëtes modernes les ont

chantées à leur façon. Il est un des génies lumineux de son temps. Son œuvre (1) est aujourd'hui assuré de survivre et de rayonner. Chaque jour en accentue et en affermit les beautés.

(1) Cet œuvre, répétons-le encore, a été l'unique préoccupation de sa vie. Il a voulu qu'il ne se dispersât point comme les feuilles flétries d'un arbre mort. Il a chargé quatre personnes, ses amis Alfred Sensier et J.-F. Millet, son élève M. Tissot et un écrivain qui l'avait touché, M. Théophile Silvestre, de faire un choix parmi ses meilleurs dessins et de composer, à l'aide de la photographie, un *Liber veritatis* qui perpétuât sa mémoire. *Liber veritatis*, titre touchant dans sa naïveté et son orgueil! En effet, la Vérité, pour les artistes qui ont lutté et triomphé comme Théodore Rousseau, c'est leur œuvre. Ne sont-ils point pardonnables de présenter à la postérité ce fruit douloureux de leurs entrailles comme leur confession suprême?

ADRIEN DAUZATS

1869.

Adrien Dauzats étant né à Bordeaux (le 25 messidor an XII, 1804), cela le faisait le compatriote de Carle Vernet, de Brascassat, de Diaz de la Peña, de Mlle Rosa Bonheur.

Dans sa tenue, dans ses vives reparties, dans son aptitude au travail, il avait conservé une saveur de terroir très-particulière, et ses rapports avec la meilleure société du règne de Louis-Philippe n'avaient fait qu'affirmer cette originalité d'humeur et cette urbanité qui sont les qualités distinctives du Bordelais.

Ses voyages dans l'Orient, encore difficilement praticable, lui avaient enseigné une sorte de stoïcisme que ne purent entamer même les crises accablantes et redoublées d'une longue maladie de cœur, compliquée d'un asthme.

Trois jours avant sa mort — elle arriva le 18 février 1868 — il s'asseyait, haletant et grelottant, devant son chevalet, et avançait un peu ce grand tableau de *Simbad le marin*, qui, dans son inachevé, restera une de ses œuvres les plus importantes, et qui orne actuellement le musée de sa ville natale. La veille même, je pénétrai jusqu'à sa chambre. Il était étendu sur un vaste divan, nu dans un grand haïck en poil de chameau; les pommettes empourprées sur sa barbe blanche, ses longs yeux noirs, son nez busqué, sa fine physionomie relevée par les approches de la fin, lui donnaient la ressemblance de quelqu'un de ces sheiks qu'avait vus Delacroix au Maroc. Il mit infiniment d'amour-propre à prononcer quelques paroles. Entre des râles, je n'entendis que ces mots murmurés sans colère : « Cette fois-ci.... c'est diablement dur! »

Dauzats, après un court séjour à l'école d'Angers, suivit l'école de dessin de Bordeaux, dirigée par un survivant du XVIII[e] siècle, l'excellent artiste et trop peu connu Lacour. Quelquefois un vieillard, un Espagnol sourd, aux traits rudes, au nez en l'air et à la bouche satyrique, venait au cours, serrer la main de son vieil ami Lacour et regarder, sous ses doubles lunettes, les travaux des élèves. C'était

don Francisco Goya y Lucientes, l'immortel auteur de *los Capricios*.

Dauzats avait, pour la pratique des mathématiques, des aptitudes qui, plus tard, étonnaient Arago. Il fit de rapides progrès dans la perspective, et, de 1821 à 1823, il commença la décoration théâtrale sous la direction du décorateur en chef du Grand-Théâtre, Ollivier. Puis il vint à Paris pour se perfectionner et entra au théâtre des Italiens, chez Blanchard, Mathis et Desroches. En 1824, il était assez fort pour se charger, avec son camarade Mazade, de l'entreprise du théâtre du Pont-Audemer.

Vers 1825, il entra dans l'atelier de Michel-Julien Gué, Bordelais lui-même de famille, élève de David, peintre d'histoire, de genre et de décoration théâtrale. Il s'est toujours déclaré son élève en tant que peintre de chevalet paysagiste.

A ce moment, Charles Nodier, A. de Cailleux et le baron Taylor entreprenaient une œuvre vraiment patriotique : la publication des *Voyages romantiques et pittoresques dans l'ancienne France*. La lithographie était dans toute sa fleur de nouveauté et de vogue. Le baron Taylor demanda, pour orner les magnifiques in-folios qu'il méditait, des paysages, des ruines, des sites d'ensemble, des monu-

ments, en culs-de-lampe et à pleines pages, à Bonington, à Géricault, à Delacroix, à Horace Vernet, à Ingres même. Fragonard le fils, E. Isabey, Cicéri, Bouton, le général Athalin, les Anglais Harding et Fielding furent ses collaborateurs les plus zélés. Dauzats fut l'un des plus habiles. Taylor l'avait accepté sur la vue d'études faites pendant une courte excursion en Suisse; il l'envoya relever à l'aquarelle ou au crayon, pour les lithographier au retour, tout ce que renfermaient encore de monuments pittoresques ou célèbres, les hameaux et les villes, les abbayes et les manoirs du Languedoc, de la Franche-Comté, de l'Auvergne et du Dauphiné. Ce tour de France rompit sa main et son intelligence à un dessin rapide, mais précis et romantique dans la plus juste acception, je veux dire conservant à chaque chose sa couleur, son détail et son effet d'ensemble, son caractère historique et sa vie intime (1).

Dauzats est un des peintres qui ont « découvert l'Orient ». A peu près au temps où Decamps allait à Smyrne, et Marilhat en Turquie, il

(1) Outre sa collaboration aux *Voyages romantiques et Pittoresques dans l'ancienne France*, Dauzats a publié quelques lithographies dans *l'Artiste*, *l'Artiste* d'Achille Ricourt. Je ne connais de lui qu'une seule eau-forte, charmante d'ailleurs, un escalier conduisant à une vieille cathédrale (Albi ?) Elle est datée 1833.

partait pour l'Égypte en compagnie du baron Taylor, que le gouvernement envoyait à Louqsor pour veiller à l'emballage de l'Obélisque. L'Égypte ne rassasia point son enthousiasme et sa curiosité!... Avec des peines que l'on ne soupçonne plus aujourd'hui, il visita la Judée, la Syrie, la Palestine.

Il a publié le récit de son voyage sous ce titre : *Quinze jours au Sinaï.* Alexandre Dumas a signé ces deux amusants volumes, sans en avoir préalablement lu une ligne. Il les a joints à ses propres *Impressions de voyage.*

En 1854, publiant, comme supplément au *Mousquetaire* du 6 octobre, une page entière de son écriture, lardée de croquis, verso et recto, « Chers lecteurs, disait Dumas, je crois que je viens de trouver un moyen de rendre notre correspondance plus pittoresque : c'est de vous donner de temps en temps des causeries autographes et illustrées. » Puis il annonce qu'il va publier les notes de voyage de M. Ducouret, célèbre alors pour avoir découvert « les hommes à queue », en Afrique... « Ce voyage pourra faire une excellente suite à mon voyage au Sinaï avec mon ami Dauzats, voyage que je n'ai pas fait, et dans lequel, cependant, au dire d'Ibrahim pacha, j'avais si bien vu l'Égypte.

« Il est vrai que je l'avais vue dans les cartons de Dauzats.

« A propos de Dauzats, je l'oubliais.

« Tenez, il est là, dans ma chambre à côté, où il prend une tasse de thé avec ma fille.

— Dauzats!

— Quoi?

— Viens ici, et fais-moi un dessin, cher ami.

— Où?

— Là.

« Dauzats prends la plume, et comme nous sommes en pleine Arabie, il vous fait deux voyageurs à chameau, se reposant sous un sycomore avec une source à leurs pieds et une mosquée dans le lointain. »

Ce mot : « La vérité est que c'est dans les cartons de Dauzats que j'ai *vu* l'Égypte (ou la Palestine) » est plaisant. Il est aussi juste que loyal. En effet, parcourir les mille dessins qui figuraient dans la vente posthume de l'atelier de ce peintre touriste, c'était suivre l'artiste sur le bateau à vapeur le long des côtes semées de villages, descendre le Nil en sa compagnie ou se joindre à sa caravane, sur le dos montueux d'un dromadaire. Les rues du Caire aux toits dentelés (1), les sveltes fontaines

(1) Son premier succès, célébré par la critique, lui vint au Salon de 1831 : «... Nous ne connaissions encore de M. Dau-

de Damas, les moucharabiehs d'Alexandrie découpés comme des guipures, les profils austères des murs de Jérusalem, les ex-voto cerclés d'or de la chapelle Sainte-Hélène, tout cela parle mieux ainsi que dans des notes écrites.

Ce à quoi l'on s'attendrait moins d'un paysagiste et d'un décorateur, c'est la précision unie à la largeur dans les études de personnages. Malgré la nouveauté du spectacle, Dauzats ne s'arrêtait point, dans ses croquis, à la tournure sculpturale des burnous, à la singularité des armes et des ustensiles, à la saveur des silhouettes découpant le ciel lumineux et coloré; il pénétrait le caractère distinctif de ces peuplades tannées, bronzées ou noir d'ébène, les étudiait dans leur geste, leur attitude, dans leur regard, leurs pensées et leurs mœurs.

zats que de forts jolis dessins à l'aquarelle, d'une couleur vigoureuse et d'une finesse de détails qui rappellent les productions de Bonington; mais son charmant tableau d'une vue d'Egypte l'élève, dès ce moment, au-dessus des peintres ordinaires. C'est *la Mosquée del Asar*, *au Caire*, composition pleine d'air et d'un effet délicieux. On voit l'intérieur de la mosquée, avec ses festons et ses mille arcades, animée d'une multitude de gens de toute classe. Là, c'est un *Cadi* ou *aga* qui se promène suivi de ses *rheays*, ici des groupes de noirs qui causent; plus loin des marchands qui passent et repassent avec le panier de dattes sur l'épaule. Ces figures, d'une grande vérité locale, sont trop transparentes et me semblent manquer de relief et de solidité. Du reste, c'est un début fort remarquable... » *L'Artiste*. T. II.

Personne, après Eugène Delacroix, n'a été ainsi saisi par la rêverie farouche ou l'indifférence fataliste du mahométan.

On retrouve au même degré ces qualités d'observation intelligente dans les études de personnages faites, plus tard, en Portugal et en Espagne (1). La série des curés et des sacristains madrilènes, des camaldules, des capucins, des carmes déchaux, des moines de la Merci, barbus ou rasés, gras ou émaciés, épanouis ou soupçonneux, mendiants ou cossus, est naïve et ferme au possible. C'est le dernier chapitre triomphant de l'histoire monacale de l'Espagne. Les façades ensoleillées ou les intérieurs sombres de couvents et de cathédrales, de chapelles et de séminaires, qu'il rapporta de Séville, de Cordoue, de Tolède, de Grenade, de Barcelone, de Saragosse sont d'une exactitude scrupuleuse et large. Ses tableaux ne furent plus tard que la mise au net de ces souvenirs. Au premier coup sa couleur était claire et juste, sa touche adroite et pimpante ; son sentiment des ensembles était toujours essentiellement artistique et décoratif.

En 1839, il fut attaché comme artiste-histo-

(1) En 1837, Dauzats partit une seconde fois pour l'Espagne avec le baron Taylor, que le roi avait chargé de la formation d'une galerie espagnole pour le Louvre.

riographe à la suite du duc d'Orléans pendant l'expédition des Portes-de-Fer. Il partagea gaiement toutes les fatigues et tous les dangers du corps d'armée qui, pour la première fois depuis l'occupation, poussait jusqu'au cœur de l'Algérie. A en juger par les aquarelles qu'il rapporta, ces défilés étaient d'une terrible beauté ! Il en fit des cadres surprenants pour ces régiments de chasseurs qui en franchissaient, homme à homme, les corridors étranglés, en disputaient, pied à pied, les hauteurs et les versants aux Arabes... A son retour en France, le prince royal le chargea d'orner de bois, en collaboration avec Raffet et Decamps, le récit de cette campagne, qu'avait rédigé Charles Nodier, et lui demanda en plus de surveiller, à l'Imprimerie royale, l'impression et le tirage du livre (1). De ce moment datent, avec la famille

(1) Par une double et fatale concordance, le duc d'Orléans ne vit pas ce livre, qui ne fut distribué qu'en 1844, et Charles Nodier mourut pendant qu'il en écrivait la préface. *Le Journal de l'Expédition des portes de fer* est un bel in-8, imprimé sur vélin à l'Imprimerie royale, orné de 193 bois distribués en vignettes, têtes de chapitre, culs-de-lampe ou pleines pages, tous gravés par Lavoignat, Piaud, Hébert, Montigneul, Lavieille, Pisan, Delduc, Loutrel, Verdeil, Porret, Brevière, avec une délicatesse, un respect du trait original, un soin du ton indiqué, que l'on n'obtiendrait que bien difficilement de l'école actuelle des graveurs, lesquels savent généralement mieux les ressources de l'effet que le dessin. Ce vo-

d'Orléans, des rapports auxquels Dauzats ne cessa de demeurer loyalement attaché.

Touriste acharné, il a parcouru encore la Turquie, la Sicile, la Belgique, l'Allemagne, l'Angleterre. Les souffrances de ses dernières années purent seules le détourner de cette nostalgie des lointains pays. Lors de l'Exposition universelle de 1862, il fut délégué à Londres pour veiller au classement des envois des artistes français. Il fit partie de tous les jurys internationaux. Son nom sortait toujours un des premiers de l'urne lorsque les artistes avaient à se choisir un juge.

Le Musée du Luxembourg et les galeries de Versailles possèdent de lui plusieurs toiles et plusieurs aquarelles, épisodes de ses voyages au Sinaï et en Algérie. Il a obtenu une deuxième médaille au Salon de 1831 ; deux premières médailles en 1835 et en 1848 ; une de première classe en 1855. Il avait reçu la croix de la Légion d'honneur en 1837.

Ce ne sont pas là les seuls titres d'Adrien Dauzats. Il fut plus qu'un peintre habile : il

ume ne fut distribué qu'aux officiers compagnons du prince royal. Il est devenu fort rare et fort cher.

Dauzats a encore publié, avec Ph. Blanchard *la Relation de l'Expédition française au Mexique*, 1840 ; 1 vol. in-8, mais ces bois-là ont peu de caractère.

eut à un rare degré le sentiment de la dignité de sa profession. Il a fait plus que personne pour les intérêts moraux et matériels de ses camarades. En 1844, il est un des dix-huit fondateurs de la Société des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, dont la caisse soulage de si touchantes infortunes. Il réorganise, avec Scott et Charroppin, la Société des amis des arts de Bordeaux, et lui imprime une si vive impulsion qu'elle achète actuellement pour plus de 80,000 francs d'objets d'art. Il fut de toutes les commissions pour la réorganisation des hautes études du dessin, et membre du conseil supérieur d'enseignement de l'École des beaux-arts.

Les amitiés qu'il comptait dans toutes les classes de la société montrent combien son esprit et sa loyauté inspiraient la sympathie. Eugène Delacroix estimait en lui autant l'homme que l'artiste, et avait terminé, pour lui en faire don, une de ses meilleures esquisses, celle d'une répétition de l'*Entrée des Croisés dans Constantinople*, non point l'*Entrée* qui est au Musée de Versailles, mais une autre composition en largeur, plus dispersée, moins énergique. Et, lorsque, dictant son testament, il eut le suprême souci du classement et de la dispersion de son œuvre, le premier nom qui

se présenta à son esprit fut le nom d'Adrien Dauzats.

Voici quelques lettres ou billets adressés à un ami, le peintre A. P., qui le font bien connaître :

15 janvier 1857.

« Cher ami,

« Les sociétés qui marchent bien sont celles de Bordeaux, de Lyon et de Marseille. Cela tient au zèle de quelques personnes qui dirigent ces diverses sociétés et aux représentants qu'elles ont à Paris.

« .... Quant à mon projet, il m'a été suggéré par le vif désir de voir rayonner les beaux arts et défendre leur influence véritablement douce et civilisatrice à une époque où les intérêts matériels sont surexcités au-delà de toute prudence.

« L'agiotage, les spéculations hasardeuses, créent des fortunes scandaleuses qui démoralisent ceux qui vivent modestement du travail de l'intelligence ; il serait bien que les Turcarets modernes pussent trouver les moyens de se faire pardonner les millions qu'ils entassent en prélevant une dîme.

« Favoriser les progrès des arts et en propager le goût est une mission aussi élevée que patriotique : les efforts tentés pour atteindre ce but sont dignes de l'attention et du concours des esprits délicats et éclairés.

« Si les grands centres de population de la France employaient une partie de leurs forces vives aux nobles jouissances que procurent les beaux-arts, il

en résulterait une amélioration dans la situation des artistes et un progrès réel dans la civilisation. Tous les hommes intelligents concourraient à ce résultat.

« Il ne faut souvent qu'une bonne impulsion pour former des sociétés des Amis des arts et un peu de persévérance pour réunir des hommes importants, dans leur province par leur fortune et leur influence, chez lesquels l'amour des arts n'est pas encore assez développé pour les déterminer à prendre l'initiative, mais qui suivent l'impulsion donnée et remplissent bientôt avec une sorte de passion les obligations imposées aux véritables amateurs.

« N'est-il pas permis d'espérer que des Sociétés reposant sur de solides bases, dirigées par des hommes de goût, pourraient établir d'étroites communications entre elles, se prêter un concours utile, dans certains cas, arriver peut-être à l'acquisition des œuvres des premiers maîtres, créer enfin dans les différentes villes, en stimulant leur émulation des musées d'art qui modifieraient les goûts et les habitudes de la jeunesse de province.

« Ce serait un noble exemple à donner. Les grandes villes attendent trop souvent de la seule munificence de l'administration supérieure, des œuvres de premier ordre qui ne peuvent être obtenues que bien rarement, quand il leur serait si facile de ne le devoir qu'à elles-mêmes !

« L'éclat de l'Exposition universelle, la profonde émotion qu'elle a produite et qui n'est point encore calmée, la paix enfin qui invite aux plus sérieux devoirs, sont des circonstances favorables à la réalisation du plan que j'ai conçu et qui devrait donner une impulsion à la propagation des beaux-arts.

« Il y a plus de cent villes en France qui par leur importance, leur richesse, etc., etc., pourraient former des associations des Amis des arts. Ces sociétés organiseraient des expositions annuelles, bisannuelles ou triennales; combinées de telle sorte qu'il y aurait en moyenne des expositions dignes de ce nom, dans quarante ou cinquante villes chaque année.

« La France serait divisée en groupes de villes. Des collections de tableaux suivraient chacune un itinéraire qui lui permettrait de desservir les villes en suivant, selon l'occurrence, les voies ferrées, les fleuves, les canaux.

« Chaque ville n'ayant à sa charge que les frais de transport sur le chemin qui l'unit à la ville qui précède, dans l'ordre des expositions et qui lui adresse la collection, il en résulterait une économie considérable dans les frais, ce qui permettrait d'employer plus d'argent aux acquisitions.

« Ouf! je m'arrête épuisé, car malgré la marche satisfaisante de ma convalescence, je viens de me livrer à un travail excessif. Il faut mon amitié pour toi et mon désir de voir les arts prospérer pour m'excuser à mes propres yeux.

« M. Ingres vient de terminer un tableau. C'est une nymphe, une naïade, je crois, avec une urne sur la tête. On dit qu'outre la beauté, la pureté de la forme... *c'est d'une couleur éblouissante.* M. le comte Duchatel, séduit par cette œuvre, en est devenu séance tenante l'heureux propriétaire pour la somme de vingt-cinq mille francs.

« Voilà un de ces ouvrages rares que les diverses villes de France pourraient être appelées à contempler avec une organisation comme celle que je con-

çois. Les amateurs bien édifiés sur les soins à apporter à la consérvation de ces tableaux les prêteraient, comme ils l'ont fait déjà plusieurs fois pour l'exposition de Bordeaux, car ils auraient la satisfaction de concourir à l'élévation du goût public et leur amour-propre ne souffrirait nullement que leurs concitoyens connussent les noms des propriétaires de ces chefs-d'œuvre.

«... Ce n'est pas Alexandre Hesse, des *Funérailles du Titien*, qui est candidat à l'Institut; c'est Auguste Hesse!

« Enfin Delacroix l'emporte. C'est une affaire conclue. Te souviens-tu que c'était la dixième fois qu'il se présentait à l'Institut!

« Je lui ai écrit quelques lignes de félicitations, et tu ferais bien d'en faire autant. Je suis convaincu qu'il y serait très-sensible...

« A toi de cœur,

« A. Dauzats. »

Ernée, 16 août 1860.

« Cher ami, bien que selon toute apparence je doive être à Paris demain, comme il y a longtemps que nous n'avons causé ensemble et que j'ai quelques minutes, je ne puis, ma foi, les mieux employer qu'à t'écrire ces quelques lignes.

« Des frontières de la Bretagne, j'ai su les quelques croix données à nos confrères, et tout en applaudissant à celle de Leleux, par exemple, je regrette bien vivement que ce pauvre Bellel que l'on a bercé d'espérances, ne soit pas du nombre des élus.

« J'ai reçu une lettre de ce brave Boulanger (1). Je ne puis rien augurer de ce qu'il me dit, si ce n'est qu'il vit retiré, presque isolé avec sa femme et son enfant, et qu'une couple d'amis, comme nous, par exemple, lui manque complétement.

« .... Hier soir, nous avons eu l'idée, tout en causant et en fumant de médiocres cigares, de boire quelque chose de rafraîchissant. Bête d'idée ! On demande de l'eau de Seltz. Le garçon va chez l'épicier. Il nous rapporte la bouteille enveloppée avec soin. Nous en rions en la débouchant. On boit, et chacun trouve qu'il manque un peu de sucre. On remet du sucre, on reboit, et comme c'était toujours amer, on s'avise de désenvelopper la bouteille. Nous n'avons su que plus tard que l'épicier avait renvoyé le garçon chez le pharmacien. C'était de l'eau de Sedlitz. La nuit a été agitée, et les loisirs dont je profite en ce moment n'ont pas d'autre cause.... »

« .... Le prince N... fait exécuter en marbre, figures en ivoire, une réduction du Parthénon, pour mettre sur une table. Ce goût est un peu Italien de la décadence. Si je n'étais certain que le soin et les dépenses ne seront pas épargnés pour mener la chose à bien, je serais plus sévère et comparerais ce monument à ceux que les pâtissiers et autres se permettent pour les fêtes carillonnées. Seulement ces derniers ouvrages ont du bon. Ils sont en sucre.... »

(1) Louis Boulanger venait de succéder à M. Alexis Perignon comme directeur de l'École des beaux-arts de la ville de Dijon.

« .... Je suis allé chez Géniole (1). Il est, à ce qu'il semble, bien véritablement atteint d'aliénation mentale. L'autre jour je l'avais rencontré. Il m'avait dit qu'il allait très-bien, très-bien, qu'il venait d'hériter de quatre cent mille francs de rente, que son grand-père, qui était cardinal, lui laissait en outre une galerie de tableaux évaluée à trois millions et demi.

« Lorsque les millions s'en mêlent, il paraît que c'est un des plus mauvais symptômes. Je ne savais donc guère à quoi m'arrêter quand ta petite lettre est venue. Le propriétaire est allé faire une déclaration au commissaire de police accompagné de Troyon (2 qui demeure dans la même maison que Géniole. On craint qu'il ne mette involontairement le feu à la maison, comme cela a failli arriver déjà ces jours-ci. Il se lève la nuit, va puiser de l'eau en chemise, scie et cloue des morceaux de bois à trois heures du matin, sous prétexte de se barricader, parle de ses promenades de dix-neuf heures à cheval avec l'empereur et l'impératrice, toujours au grand galop, etc., etc.

« J'ai écrit à Alfred Arago, et j'ai l'œil sur ce pauvre diable. Si tu étais ici, tu ne ferais rien plus ni mieux.

« A. DAUZATS. »

Et Dauzats remua ciel et terre pour venir

(1) Géniole a fait des bois pour les *Français peints par eux-mêmes,* des lithographies pour *le Charivari,* c'était un dandy, aquarelliste pour éventails, et pour albums de soirées, une dilution de Roqueplan et de Gavarni. Il était fils d'nn maître de poste des environs de Nancy.

(2) Troyon, qui devait lui-même mourir imbécile.

en aide à la veuve et aux orphelins de son camarade, mort à Bicêtre, peu de temps après.

Par sa discrétion, par son activité soutenue, par sa connaissance des hommes, des choses et des circonstances, par sa parfaite honorabilité, il s'était acquis une influence considérable. Il n'en usa jamais qu'au profit des autres : Dauzats vécut et mourut presque pauvre. Il était devenu l'arbitre de tous les différends qui surgissent entre les gens du monde et les artistes ; et ses consultations étaient assaisonnées d'anecdotes si plaisantes, de réflexions si sensées, de diplomaties si conciliantes, que ses arrêts étaient toujours acceptés par les deux parties.

PAUL HUET

1869.

Les caresses ou la rigueur du foyer paternel, la rudesse ou la grâce des lieux qui virent les premiers sourires et les premières larmes de l'artiste, impriment à son œuvre un cachet ineffaçable d'attendrissement ou de révolte.

Ce que l'œuvre de Paul Huet a de mélancolique et de fier s'explique par ce qu'avaient supporté son enfance et sa jeunesse. Dans les compositions de son âge mûr, on retrouvera l'influence de ces études qu'à peine adolescent il peignait dans l'île Séguin, un coin du Paradis terrestre oublié tout exprès pour les peintres romantiques aux portes de Paris.

L'île Séguin existe encore en pleine Seine, mais dépouillée de ses grands arbres, tondue, fauchée. Au temps où Paul Huet l'habita, —

installé chez un jeune camarade qui essayait aussi la peinture, mais qui depuis bifurqua, — l'île était hérissée et verdoyante. La nuit, les maraudeurs venaient en scier les arbres, et les braconniers y tendaient des collets. Quand les chiens de garde aboyaient, il fallait se lever, prendre un fusil, faire au clair de lune une ronde qui d'ordinaire, il est vrai, n'inquiétait que les poulains mêlés aux vaches dans les prés plantureux. Alors Huet ne rentrait plus se coucher, tant c'était étrange, aux équinoxes, de voir la lune courant affolée derrière les paquets de nuages blancs, ou, l'été, de cotoyer la Seine s'embrasant au feu des éclairs de chaleur.

Le jour, c'était une féerie. On marchait au milieu de décors plantés pour un opéra surhumain : les rayons du soleil pleuvaient en chaude averse au cœur des clairières, la lumière mourait après mille combats au fond d'une allée basse, les hêtres rappelaient les pâles colonnes parées de lierre d'un temple élyséen, les ronces, les églantiers, les viornes, les vignes vierges défendaient l'approche de la berge, et sur les horizons fermés par la futaie en pente de la lanterne de Diogène, l'automne, étendait comme une fourrure de fauve, que le soleil du soir glaçait d'outremer et de violet.

A chaque crue d'orage, la Seine débordait,

envahissait les allées basses du parc de Saint-Cloud, Huet s'était passionné pour l'inondation, qui posait, fluide et silencieuse, son miroir trouble au pied des arbres. Il se passionna aussi pour ces ormes centenaires qui, plongeant dans une terre humide et grasse, s'élançaient en bouquets hardis, dressaient leurs branches longues et fortes, étalaient leur feuillage sain et clair.

Tels sont les arbres dans les parcs de l'Angleterre.

Aussi l'analogie entre la peinture anglaise de paysage et les études que fit Paul Huet dans l'île Séguin ou dans le parc de Saint-Cloud, de 1820 à 1822, est-elle frappante. Le rapprochement jaillit, évident et logique, engendré par la recherche ou plutôt la présence continue de motifs et d'effets analogues. C'est de part et d'autre, ce que l'on pourrait appeler de la peinture d'insulaire. Il faut bien constater que Paul Huet n'a pu avoir pour premiers modèles les peintures de Constable, puisqu'elles ne vinrent en France qu'à l'occasion du Salon de 1824 (1). Il emprunta à Bonington qui, lui, peignait moins de paysages à

(1) Voici les célèbres envois des Anglais au Salon de 1824 : Bonington habitait à Paris, rue des Mauvaises-Paroles, nº 16. C'était par ses conseils simples autant que par sa peinture, que s'exerçait son autorité sur Géricault, sur Eu-

arbres que des marines et des plages, l'éclat mouvant des nuages blancs épandus sur un

gène Delacroix, sur Ary Scheffer et les autres jeunes peintres.

Bonington : Une *Étude en Flandre*, une *Marine* et une *Vue d'Abbeville*, aquarelle achetée, ainsi que les deux peintures, par la Société des amis des Arts ; des *Pêcheurs débarquant leur poisson* ; une *Plage sablonneuse*, appartenant à M. Du Sommerard.

Constable : *Une Charrette de foin traversant un gué au pied d'une ferme*, paysage ; un *Canal en Angleterre*, paysage ; « On voit sur le premier plan des barques et des personnages ; *Vue de Londres, prise de Hampstead-Heath*.

Copley Fielding, de Londres, quai des Grands-Augustins, n° 25 : *Vue de Hastings, sur les côtes de Sussex; Vue de Haythe et des Marais de Romney ; Vue de la Tamise, à Deptford, près de Londres;* et six aquarelles, *Vue d'après nature, en Angleterre ;* une *Petite marine ;* deux *Vues des châteaux de Chepstor* et *d'Harlech; Route dans une plaine* et *Pleine mer avec embarcation*.

Thalès Fielding, rue Jacob, n° 20, faubourg Saint-Germain : *Macbeth rencontrant les sorcières sur la bruyère*, aquarelle ; *Moulin près la barrière d'Italie ;* un cadre contenant des aquarelles.

Harding de Londres, quai des Grands-Augustins, n. 25, *Vue d'Aysgarth, dans le comté d'York*.

Lawrence (sir Thomas), président de l'Académie de peinture, à Londres. *Portrait de feu M. le duc de Richelieu ;* un *Portrait de femme*.

Wyld, de Londres, quai des Grands-Augustins, n. 25. *Vue prise de l'intérieur de la cathédrale d'Amiens ; Nef de la cathédrale de Reims; Vue prise dans l'intérieur de l'église de Saint-Ouen à Rouen ; Portail du midi de la cathédrale de Chartres*.

La critique se fit l'écho des discussions passionnées que provoquèrent ces envois. M. Chauvin, classique conciliant, écrivait : « Les principes dans lesquels M. Regnier (un élève de Bertin) fut nourri, semblent avoir fait place à cette méthode anglaise dont les effets empruntent toute leur énergie aux illusions de l'optique, ainsi qu'on en peut juger par les produc-

ciel très-bleu; mais il ne s'assimila pas sa pratique limpide et coulée.

tions de M. Constable, dont le pinceau a beaucoup d'analogie avec celui de M. Cicéri, et pourrait facilement concourir à l'exécution des décors scéniques. Ce n'est pourtant ni le mérite, ni la beauté du travail que je songe à comparer ici : je veux seulement établir que c'est la même touche, heurtée et raboteuse... Puisque nous avons parlé des tableaux de facture anglaise, il est juste de citer aussi M. Copley Fielding, hors de toute comparaison avec d'autres pour les aquarelles (car on ne fait plus de gouaches aujourd'hui, et l'on a bien raison) ; ses aquarelles, dis-je, sont d'une couleur superbe, et leur supériorité est incontestable sous tous les rapports. »

Dans *la Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure exposées au Salon de* 1824, par M. ***, c'est tout autre chose : « M. Constable a-t-il bien consulté ses orces dans cette occasion, et s'attendait-il l'emporter sur tous nos artistes qui traitent le paysage ? Nous pensons qu'il s'est trompé. Je sais bien que d'autres portent ses ouvrages aux nues ; mais avant de le louer nous désirerions savoir en quoi on peut le louer. Un peintre d'Italie (je ne sais plus lequel), prétendait, au rapport de Léonard de Vinci, qu'en jetant contre une toile une éponge imbibée de couleurs, on faisait des paysages. Assurément, si ce peintre eût vécu de notre temps, il se fût appuyé sur les ouvrages de M. Constable. Rien n'est arrêté dans les ouvrages de ce peintre, et les objets sont à peine indiqués. On ignore de quelle nature sont ses arbres, où commencent ses figures et où elles finissent ; ses ciels sont barbouillés de gris, et ses eaux sont comme des glaces que le patin n'a pas encore sillonnées... » A cinquante ans de distance, ne dirait-on pas que M. *** ressuscite pour s'adresser à un intransigeant ?

Sir Thomas Lawrence est arrangé de la même façon par ce violent imbécile : « ... J'imagine cependant que ce peintre pourrait servir à exécuter un beau portrait, avec l'assistance des deux précédents peintres (Rouillard et Paulin-Guérin !) Ainsi M. Lawrence le disposerait, M. Rouillard le caractériserait, et M. Paulin-Guérin l'achèverait en le soignant dans tous ses détails... »

Stendhal arrivait de Rome. Il prétendait à une place entre

Plus tard Huet s'éprit des belles gravures à la manière noire d'après Constable et Turner,

les Débats, qui défendaient furieusement David par la plume de Delécluze, son élève, et *le Constitutionnel*, qui défendait « les idées nouvelles. » Il donnait au *Journal de Paris* des feuilletons souvent plus cassants qu'appuyés. Il a un mot amusant et peu profond sur la maniere de Th. Lawrence : « C'est, dit-il, la charge de la négligence du génie. » « En revanche, les Anglais nous ont envoyé cette année des paysages magnifiques, ceux de M. Constable. La vérité saisit d'abord et entraîne dans ces charmants ouvrages. La négligence de pinceau de M. Constable est outrée, et les plans de ses tableaux ne sont pas bien observés ; d'ailleurs, il n'a aucun idéal. Mais son délicieux paysage, avec ces clairs à gauche, est le miroir de la nature... »

A. Jal, dans son salon, *l'Artiste et le Philosophe*, fait beaucoup de réserves, selon ses habitudes. On sent pourtant qu'il est touché. «... Ce travail en relief (c'est l'Artiste qui répond au Philosophe), ces masses de brun, de jaune, de vert, de gris, de rouge et de blanc, jetées les unes sur les autres, renversées à la truelle, coupées avec le couteau à palette et glacées ensuite, pour les faire rentrer dans l'harmonie et dans le mystère ; ces choses, dis-je, sont moins de l'art que du mécanisme ; et encore ce mécacisme est-il sans grâce. » « — Qu'importe, répond le Philosophe, s'il me conduit à une illusion parfaite... » Le débat continue et le Philosophe, qui a, pour nous le beau rôle mais qui devait paraître singulièrement romantique aux philistins d'alors, envoie encore cette riposte à l'Artiste qui avance que « les compositions de M. Constable réduites au trait, seraient ultramesquines. » — « Mais c'est que le paysage ne doit pas être réduit au trait. Le coloris lui est indispensable. »

Dans la vente du cabinet Coutan, — vente qui prouve l'estime que nos pères faisaient déjà, en avril 1830, des jeunes maîtres de l'école romantique, Bonington, Géricault, Delacroix, Isabey, A Scheffer, Charlet, puisqu'elle produisit 108,000 francs, — le tableau de Constable reparait : « Un fort beau paysage arrosé par un canal ; au premier plan et à l'ombre d'une belle masse d'arbres, sont arrêtés des bateaux de marchandises. » Il fut adjugé 1,120 francs, nous ignorons à qui.

et les copia avec soin à l'estompe ou au crayon. Celui des Reynolds qui habitait Paris et qui était paysagiste, fit sur lui, une impression qu'il rappelait plus tard dans ses conversations. Mais les premières influences, réellement émouvantes, lui vinrent des Rubens et des Rembrandt du Louvre.

Paul Huet peignait avec une sorte de reconnaissance passionnée cette île Séguin qui lui offrait un si doux temps de repos actif, de liberté idéale. Il venait de perdre son père qu'il affectionnait beaucoup. Né à Paris, le 3 octobre 1804, il était arrivé, fruit tardif et mal accueilli, vingt ans après ses autres frères et sœurs. La nature réserve à ces retardataires innocents un tempérament mal équilibré, avec un système nerveux plus impressionnable ; aussi la vie vécue leur est-elle le plus souvent douloureuse. Il connut à peine sa mère. A sept ans, — à ce moment où la maison doit être une cage souriante et bénie, — cet enfant malingre et distrait fut jeté dans cette geôle qu'on appelle une pension. Il suivit jusqu'en seconde les cours des lycées Henri IV et Bonaparte. Il faisait, paraît-il, de bons vers latins, trop bons même, car son père parla de le pousser vers l'École normale. Il eut peur de l'enseignement universitaire. Il demanda, tout effaré, à

entrer dans la vie par telle autre porte que ce fût.

Ce qu'il aimait avant tout, c'étaient les images. Ses jours de congé se passaient sur les quais du Louvre à fouiller ces cartons qui furent, jusqu'au jour où l'Édilité, sous le second empire, les balaya, comme un colis encombrant les trottoirs, le Cabinet des estampes des artistes et des rêveurs. Il s'oubliait devant les Géricault et les Charlet (1) suspendus à la ficelle des étalagistes du boulevard. Le fac-simile du dessin d'un paysage panoramique de Rembrandt, sur la marge duquel il avait déchiffré ces mots singuliers : *Tacet et loquitur*, l'avait frappé à ce point, que, dans sa vieillesse, il me disait qu'il pourrait « le peindre de souvenir ».

Et ce trait est à noter; il appartient à la série de ces curiosités singulières, de ces ardeurs indéfinies qui, aux approches des révolutions, agitent les esprits sensibles. Le classique régnait alors sans réserve. Rembrandt était ou oublié, sinon conspué, ou exorcisé ! Mais quelques jeunes artistes lisaient avec

(1) Je lis dans le testament d'Eugène Delacroix : « Je lègue à MM. Carrier, Huet, Schwiter et Chenavard toutes mes esquisses de Poterlet et les dessins de M. Auguste ; — A M. Huet, toutes mes lithographies de Charlet. »

passion Jean-Jacques, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Byron, Schiller, Gœthe, Shakespeare.... Des émotions nouvelles allaient exiger en peinture comme en littérature des modes nouveaux d'expression. On parlait de la Grèce. Bonington conseillait en plein Louvre de copier Craesbeck, « pour apprendre à peindre ». Le Romantisme naissait. Huet, dans les derniers temps de sa vie, racontait volontiers la surprise et le tremblement qui le prirent en face des envois de Géricault, le *Colonel des guides*, le *Naufrage de la Méduse*. Il ne pouvait se détacher de ces mâles peintures qui contrastaient violemment avec la sagesse étriquée des maîtres en vogue. « Tu ne seras jamais qu'un petit Vanloo », lui disaient avec mépris les élèves de l'atelier Guérin, un jour qu'il décrivait avec chaleur ce que la vue de *la Méduse* remuait en lui de pensées et d'aspirations. Quand, avec son camarade Commayras, ils échangeaient tout haut leurs admirations pour les paysages de Rubens, on les regardait avec une certaine anxiété. « Ce sont des fous furieux », murmuraient les bons élèves.

A la mort de son père, marchand de toiles ruiné par la débâcle des assignats et qui n'avait pu arriver à reconstruire sa fortune sous

l'empire, Paul Huet était si gêné qu'il quitta l'atelier de Gros, faute de pouvoir solder la cotisation mensuelle. On l'avait mis d'abord chez un obscur élève de David qui, pendant deux ans, lui enseigna l'art des hachures et du grené doux, d'après les figures de Lemire. Ce professeur composait aussi des modèles pour le papier peint. Il voulut prendre le jeune Paul comme apprenti ; celui-ci, résistant avec vivacité, fut renvoyé et traité de monstre d'ingratitude.

Son nom se trouve, en 1822, dans la liste des élèves de Gros publiée par M. Delestre.

Gros inspirait à ses élèves une admiration sans bornes. Mais Paul Huet éprouva cruellement les retours de cette âme molle et de ce caractère vaniteux. Un jour Gros passe derrière lui, regarde son académie, s'arrête, et à haute voix la déclare excellente : « Quel est votre numéro de réception à l'École des beaux-arts (1) ? — Monsieur, je suis exclu du concours comme trop faible. — Pourquoi diable aussi faites-vous des jambes trop courtes ? » s'écrie Gros humilié dans son amour-propre de professeur...

(1) Paul Huet figure sur les registres de l'École comme y étant entré le 23 septembre 1820.

Et il repousse brusquement le carton du naïf garçon, que navrait cette brutale et illégitime évolution.

Paul Huet entra chez Pierre Guérin. L'atelier ferma six mois après. Eugène Delacroix dont il devait plus tard devenir l'ami fidèle, en était déjà parti.

A ce moment, Huet quitta les ateliers et, comme nous l'avons dit tout à l'heure, peignit d'instinct le paysage. Dans les années qui suivirent, il sortit de sa chère île Séguin, battit les environs de Paris et s'enfonça dans les fourrés de cette forêt de Compiègne, où, quelque temps plus tard, devait l'aller rejoindre Théodore Rousseau, encore presque enfant.

Une de ses études tomba un jour sous les yeux d'Eugène Delacroix, qui demanda que l'artiste lui fût présenté, le félicita chaudement et l'épaula de ses relations.

J'ai vu cette étude, Huet l'avait conservée. C'est une lisière de bois dans la forêt de Saint-Cloud. Le soleil descend derrière les ormes, et darde au travers mille traits d'or aveuglants. L'effet est fermement déterminé. Les masses sont hardiment indiquées et détaillées avec le soin qu'y peut apporter un artiste qui sait planter un bonhomme, attacher un membre, suivre le jeu d'un muscle. Les arbres sont longs, un

peu trop longs même, comme ces figures de la Renaissance qui comptent un trop grand nombre de « têtes ». Cette exagération dans la sveltesse des troncs, dans l'allongement des branches, dans l'élévation des murs et des voûtes de feuillage, est la caractéristique de l'œuvre de Paul Huet; les ormes y vont jusqu'à ressembler à des pins d'Italie de Watteau. S'il voyait trop long, il faisait poétique; ce qui vaut mieux que de voir plus exact et de faire commun.

Ses premières études marquent également une tendance à opposer les ombres bitumineuses aux parties claires, qui lui fut souvent reprochée et qui lui établit un nouveau trait de parenté avec l'école anglaise. On y doit plutôt reconnaître une recherche malhabile des feuillés roux de Rubens ou de Van Dyck. De même pour ses terrains frottés de glacis trop chauds. Les Flamands et les Hollandais ont eu, seuls, le secret de donner du corps à leur peinture avec de simples apparences de frottis blonds.

Huet, faisant cela, était de parfaite bonne foi. L'effet n'était point encore une doctrine. Il y était conduit par son sentiment plus que par ses raisonnements. Il ne visait point sciemment à l'effet, à l'artificiel. Il était de ces

natures extra-sensitives que le *frigus opacum* des grands bois remplit d'une terreur sacrée, que les approches d'un orage énervent, accablent ou surexcitent jusqu'à la névrose. Les « effets » dans la nature le frappaient profondément. Il les exagérait moins par crainte de n'y point atteindre, que par suite de l'extrême tension qu'ils avaient excitée en lui. Ainsi les ciels d'orage écrasent souvent ses plaines, ses montagnes et ses océans. Au lendemain de sa mort, M. Michelet a écrit ces lignes exquises : « Il était né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, les pluies par moment soleillées. S'il faisait beau, il restait au logis. Mais l'ondée imminente l'attirait, ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait s'il veut pleuvoir. Une femme a bien dit : « Nul n'a eu « plus le sens des pleurs de la nature. » A certains jours, mélancolie profonde.

Parfois, — et ses contemporains eux-mêmes en furent frappés, — sa palette est lourde, indocile et trahit son intention. Dans ses dernières années, visiblement dégagé de toute préoccupation d'école, il parut s'appliquer à peindre plus clair, plus souple. Son dernier tableau, cette grande toile qu'il achevait le jour même où l'apoplexie le frappa, est la plus légère peut-être de son œuvre.

Le jeune paysagiste avait été connu vite et estimé des artistes militants. Il donnait pour vivre des leçons de dessin. Il dessinait au crayon ou peignait des portraits; j'ai vu celui d'un jeune cousin et celui de sa propre nièce, qui fut sa première femme (1) : ils sont d'une délicatesse singulière. Il dessinait des vignettes et des essais de lithographies. Mais tout le reste du temps était jalousement réservé à l'art qui passionne et instruit. De ces années (1826), date une « *Maison de garde sur la lisière de la forêt de Compiègne* » où se révèlent, sinon dans l'ensemble au moins dans la partie, brouillée des taillis et dans le ciel, des qualités de composition et de coloris alors purement révolutionnaires.

Il exposa, chez les marchands puis au musée Colbert, des toiles qui furent bien accueillies du public. Il envoya au Salon de 1827 une *Vue des environs de la Fère*, dont la critique ne parla point, mais qui, pour cela, ne passa point inaperçue.

Ce billet de Victor Hugo montre qu'il allait arriver au jour.

(1) Cette jeune femme, qu'il perdit, à Nice, en 1839, était elle-même artiste. Elle a exposé au Salon de 1837 un paysage : *Vue de l'église de Criquebœuf, près Honfleur*. Elle a aussi peint des natures mortes et des intérieurs.

Monsieur Gué (1), *16, rue de Buffaut.*

23 janvier 1828.

« Je viens de voir, mon cher Gué, l'atelier de M. Huet, que je vous recommandais l'autre jour et je vous écris dans l'enchantement. C'est un jeune homme du plus beau talent. Allez le voir pour votre plaisir, et je suis sur que vous partagerez la satisfaction de Delacroix et la mienne. Il demeure rue Madame, nº 27. Tâchez de lui être utile. Ce sera une bonne œuvre pour l'artiste et pour l'art.

« Eh bien ? le sauvage s'exécute-t-il ? Mandez-nous ce qui advient pour la décoration de notre malnée Amy Robsart.

« Votre ami,

« VICTOR. »

Ses premiers succès suffisaient à peine à le faire vivre. Les privations lui valurent une gastrite qui le tortura pendant dix ans; il en reçut cette indélébile empreinte d'anxiété particulière aux êtres qui ont été longtemps face à face avec la mort. Il avait littéralement souffert la faim.

(1) Ce Gué est le peintre décorateur que nous avons cité plus haut, à propos de Dauzats.

On trouvera dans *Victor Hugo, raconte par un témoin de sa vie,* des détails sur cette « mal-née Amy Robsart, drame extrait de Walter-Scott, par Paul Foucher, avec la collaboration de l'illustre signataire de ce billet.

Dans les derniers mois de 1829, il fit pour le diorama Montesquieu, — lequel devait s'ouvrir sous les auspices de la duchesse de Berry et fut inauguré par le roi Louis-Philippe, — une *Vue de Rouen* et une *Vue du château d'Arques*, de quarante pieds de développement. Cette vue panoramique, saisie par des créanciers de l'entrepreneur du Diorama, fut brûlée dans l'incendie de la Gaîté; il n'en reste qu'une réduction qui appartient au musée de la ville d'Orléans. On offrit à Huet de peindre des décors, ce que sans conteste il aurait supérieurement réussi, mais ce qui, à son sens, l'aurait détourné de son but, l'étude directe de la nature. Il résista avec cet entêtement raisonné et loyal, patient et invincible, qui fut le trait le plus marqué de son caractère.

A l'exposition, plus que semi-officielle, qui fut organisée, dans les galeries de la nouvelle Chambre des pairs, au profit des blessés de 1830, il prêta une *Vue de Saint-Germain* et l'*Intérieur d'une forêt un jour de fête.*

Quelques mois après, à propos de ce diorama Montesquieu dont nous parlions à l'instant, le journal *le Globe* (23 octobre 1830)

(1) Cet article qui m'avait été communiqué en copie par Sainte-Beuve, a été depuis réimprimé dans les *Portraits littéraires*.

publiait « sur Paul Huet » cet article de Sainte-Beuve, très-important au point de vue de la doctrine romantique.

« .... Nous ne reviendrons aujourd'hui que sur l'impression que nous ont causée les deux paysages de M. Huet, celui de la ville de Rouen tout entière prise du haut du Mont-aux-Malades, et celui du château d'Arques en particulier.

Nous avions déjà vu deux ou trois paysages de M. Huet exposés à la galerie Colbert, et dans tous un même caractère nous a frappé, à savoir l'intelligence sympathique et l'interprétation animée de la nature. L'homme ne joue guère de rôle dans cette manière d'envisager les lieux et de les reproduire; le groupe d'usage n'y est pas; la pastorale et l'élégie y sont sacrifiées. Point de ronde arcadienne autour d'un tombeau; point de couples épars, et de nymphes folâtres, et d'amours rebondis; point de kermesse rustique, de concert en plein air ou de dîner sur l'herbette; pas même de romance touchante, ni de chien du pauvre, ni de veuve du soldat. C'est la nature que le peintre embrasse et saisit; c'est le symbole confus de ces arbres déjà rouillés par l'automne, de ces marais verdâtres et dormants, de ces collines qui froncent leurs plis à l'horizon, de ce ciel déchiré et nuageux; c'est l'harmonie de toutes ces couleurs et le sens flottant de cette pensée universelle qu'il interroge et qu'il traduit par son pinceau. A peine si çà et là, le long de quelque rampe tortueuse d'un coteau lointain, on aperçoit, pareil à un point noir, un voyageur qui gravit. La nature avant tout, la nature en elle-

même avec toutes ses variétés de collines, de pentes, de vallées, de clochers à distance ou de ruines ; la nature surmontée d'un ciel haut, profond et chargé d'accidents, voilà le paysage comme l'entend M. Huet ; et son exécution répond à cette pensée. De larges teintes, une plénitude de ton qui pousse à l'impression de l'ensemble, des ondées de lumière et d'ombre ; des nuances uniques dans l'épaisseur des feuillages et dans la profondeur des lointains, nuances devinées et pressenties, qu'un œil vulgaire ne discernerait pas dans la nature, qui ne se révèlent qu'à la prunelle humide de larmes, et qui nous plongent en de longues et ineffables rêveries durant lesquelles nous nous mêlons à l'âme du monde. Hoffmann, en son admirable conte de *l'Église des Jésuites*, à l'endroit où le peintre Berthold, ce pauvre génie incomplet, s'épuise dans ses paysages à copier textuellement la nature, introduit à son côté un petit Maltais ironique, espèce de Méphistophélès de l'art, qui lui frappe sur l'épaule et lui donne de merveilleux conseils. On dirait que M. Huet en a profité d'avance. Voici le passage : « Saisir la nature dans l'expression la plus « profonde, dans le sens le plus intime, dans cette « pensée qui élève tous les êtres vers une vie plus « sublime, c'est la sainte mission de tous les arts. « Une simple et exacte copie de la nature peut-elle « conduire à ce but ? — Qu'une inscription dans une « langue étrangère, copiée par un scribe qui ne com- « prend pas et qui a laborieusement imité les carac- « tères inintelligibles pour lui, est misérable, gauche « et forcée ! C'est ainsi que certains paysages ne « sont que des copies correctes d'un original écrit « dans une langue étrangère. — L'artiste initié au

« secret divin de l'art entend la voix de la nature « qui raconte ses mystères infinis par les arbres, « par les plantes, par les fleurs, par les eaux et par « les montagnes. Puis vient sur lui, comme l'esprit « de Dieu, le don de transporter ses sensations dans « ses ouvrages. Jeune homme! n'as-tu pas éprouvé « quelque chose de singulier en contemplant les « paysages des anciens maîtres? Sans doute tu n'as « pas songé que les feuilles de tilleuls, que les pins, « les platanes, étaient plus conformes à la nature; « que le fond était plus vaporeux, les eaux plus pro- « fondes; mais l'esprit qui plane sur cet ensemble « t'élevait dans une sphère dont l'éclat t'enivrait. » Or c'est précisément cet esprit d'ensemble qui respire dans les paysages de M. Huet et en fait des ouvrages tout à fait originaux auprès de tant d'autres paysages maniérés, superficiels et factices; de lui aussi l'on peut dire en ce sens qu'il a entendu la voix de la végétation, et qu'il lui a été donné de comprendre le génie des lieux.

« Si nous revenons maintenant à la vue de la plaine et du château d'Arques, qui nous a suggéré tout ceci, nous y trouverons une application heureuse de cette faculté de paysagiste expressif et intelligent. Rien sur le premier plan, hormis quelques vêtements laissés: une blouse, des instruments de travail, une chèvre couchée auprès; puis au premier fond, derrière le monticule du premier plan, une espèce de ravin fourré d'arbres, et, dessous, quelque paysan qui sommeille; plus haut, la côte du château, blanche, nue, calcaire, avec les ruines sévères qui la couronnent; mais à droite, cette côte blanche s'amollissant en croupes verdoyantes, souples, mamelon-

nées, et au sommet de l'une de ces croupes, des génisses qui paissent, et un rayon incertain de soleil qui tombe et qui joue. A gauche, au pied de la montée, commence la plaine ; le village est là avec son enclos de verdure et sa flèche qui domine ; on distingue en avant les sillons des pièces labourées et les plans potagers des jardins ; mais au-delà du village la plaine fuit en s'élargissant ; les fermes et les enclos s'y effacent ; la rivière y serpente comme un filet ; le ciel est voilé, bien que spacieux, et de grands nuages échevelés le parcourent, venus de l'Océan ; partout çà et là il est crevé en azur, et quelque rayon effleure par places le lointain de la plaine ; une fumée montante anime le fond et se détache en tournoyant sur l'uniformité bleuâtre des horizons redoublés qui se confondent avec le gris plus foncé des nuages. Oh ! c'est bien là, du côté de la Picardie et près de la mer, cette Normandie grasse et féconde, ouverte et reposée, sans beaucoup d'éclat, sans transparence, mais non sans beauté ni sans grandeur. C'est bien elle avec ses ruines sévères, son ciel variable, sa forte terre de labour et sa végétation ni folâtre ni sombre, mais un peu uniforme dans sa verdure ; c'est bien la plaine d'Arques avec ses souvenirs de Henri IV et de sa petite armée valeureuse. »

On comprend qu'après un article aussi vif et portant aussi juste, dans un journal qui réunissait alors dans sa collaboration l'élite des jeunes talents critiques, Paul Huet pût marcher vers la réputation d'un pas plus rassuré.

Le salon de 1831 vit son premier succès. Il

y avait envoyé quatre aquarelles et neuf toiles. Il fut du premier coup (1) déclaré par Gustave Planche, « avec M. de la Berge, à la tête d'une nouvelle école de paysagistes, dont les principes et les habitudes ne sont pas encore nettement établis, mais qui doit inévitablement renverser MM. Watelet, Bertin et Bidault... M. Huet veut surtout traduire ses impressions personnelles et intimes. Dans la pensée de l'artiste, la nature extérieure n'est poétique et grande, capable de saisir et d'attacher, qu'à la condition d'être aperçue par masses et par lignes tellement distribuées et coordonnées ensemble, que les unes soient éteintes et sacrifiées, les autres éclatantes et enrichies au profit d'un effet voulu. Il répugne aux détails ; il néglige à dessein et en vue d'une intention plus haute ce qui, dans la vie et dans les spectacles de tous les jours, nous frappe médiocrement ou ne produit sur nous qu'un effet mesquin et prosaïque. »

A. Jal, moins indulgent, dans ses *Ébauches*

(1) *Salon de* 1831, par M. Gustave Planche. Un vol. in-8, avec plusieurs bois, dessinés par les exposants et gravés par Porret, en fac-simile, dans un goût parfait de la couleur. Paul Huet y donna un croquis, énergique et spirituel, d'un de ses tableaux, une *Boutique à Rouen*. C'est une boutique basse de marchand de poissons et de légumes à vieille devanture sculptée. On lit au-dessus de la porte : « Bon cidre à dépotoyer. »

critiques, faisait, sans trop insister cependant, allusion « au pastiche de Constable et de Watteau. » Planche aussi faisait des réserves, mais pour des toiles de moindre importance, telles que la *Vieille abbaye, au soleil couchant, située au milieu des bois ;* qu'il traitait « du plus beau, du plus vrai paysage du Salon, » en ajoutant : « ici l'abus est bien près de l'usage. »

Où sont ces *Vues* prises dans le Soissonnais et dans la Normandie, qui, avec celles de Bonington, de Roqueplan, de Flers, de Cabat, de Dupré, de Rousseau, nous révélèrent l'admirable paysage de la France du Nord et les derniers vestiges de notre architecture civile du Moyen âge et de la Renaissance ? Que sont-ils devenus ces tableaux qui excitaient les enthousiasmes ardents et les amères négations? contre lesquels à partir de ce Salon Delécluze commença, dans le feuilleton des *Débats*, son aveugle campagne?

Le *Cavalier* figure, au livret de 1831, sous le titre d'un *Orage à la fin du jour*. Il paraphrasait ces vers de Victor Hugo :

> Voyageur isolé qui t'éloignes si vite,
> De ton chien inquiet le soir accompagné,
> Après le jour brûlant quand le repos t'invite,
> Où mènes-tu si tard ton cheval résigné?

Certes, le peintre a fidèlement traduit le poëte : le soleil baisse, l'air est lourd, des souffles viennent par ondées secouer et courber la cime des arbres. Le voyageur se penche sur le col de son cheval et serre les plis de son manteau. Le petit pont franchi, à l'angle de ce grand bois, au bout de la longue plaine marécageuse qu'il côtoie, apercevra-t-il enfin la fumée de l'auberge ou les tuiles rouges de son toit ? Arrivera-t-il avant la nuit ? au moins avant l'orage ? Oui, le peintre vous entraîne dans le pays qu'il a rêvé. Mais cela, s'il faut tout dire, est un peu tendu, mélodramatique ; l'épisode humain l'emporte. Là, Huet est encore un romantique de la première levée. Dans les années de sa maturité, il se conformera mieux aux conseils de Sainte-Beuve.

En cette même année 1831, le ministre de l'intérieur, M. de Montalivet, cédant aux réclamations que soulevaient la décadence de l'école de Rome et l'intolérance de l'Institut dans le jugement des concours, publia cet arrêté : « Il sera formé une commission chargée de nous faire un rapport sur les modifications qui pourraient être apportées aux règlements de l'École royale des beaux-arts et de l'Académie de France à Rome ; sur le mode de jugement qu'il conviendrait d'adopter pour

le concours entre les artistes, et enfin sur les rapports qui doivent exister entre les deux établissements susdits et la quatrième classe de l'Institut. » Les articles 3 et 4 contenaient la nomination des membres de la commission. L'article 5 était conçu en ces termes : « La commission entendra toutes les réclamations et recevra tous les mémoires qui lui seront adressés par les personnes étrangères à sa composition. »

L'Instiut menacé le prit naturellement de très-haut avec le jeune ministre.

L'Artiste donna une analyse du mémoire-factum du secrétaire perpétuel, Quatremère de Quincy. Eugène Delacroix (il était membre de la commission pour la peinture) publia une lettre dans ce journal tout nouvellement fondé par M. Achille Ricourt, pour soutenir la jeune école. Paul Huet envoya également son avis.

Dans ces « Notes adressées à MM. de la Commission », Paul Huet se montre violemment hostile à l'École des beaux-arts, à ses principes, à son influence et en particulier au prix de Rome : «...L'École des beaux-arts est une pépinière de médiocrités, un attrait pour les gens patients et souples, qui entrevoient le prix de Rome après un temps voulu. Ce sont les membres de l'Institut qui exploitent cette

école... Le Beau dans l'art écrit, enseigné, perpétué, invariable, est un abus qui n'a pas besoin de commentaires... Pour obtenir de grands travaux, il a fallu jusqu'à présent passer par les succès d'Académie... » Puis il se déclare nettement pour les expositions annuelles : « Le public, plus exercé, deviendra meilleur juge du talent.... Là les artistes donnent réellement le résultat de leur savoir-faire en se livrant aux genres auxquels ils se croient appelés... » Passant à la critique du jury ancien, il dit : «... Cette censure confiée, soit à des grands seigneurs à qui la chose importe peu, soit à des professeurs jaloux d'écarter les capacités nouvelles, doit être écartée. » Il propose « un jury nommé par les artistes ayant déjà exposé. Composé de soixante membres ayant tous plus de trente ans, choisis dans les différents genres. Le jury désignerait le tableau le plus remarquable, n'importe dans quel genre, dont l'auteur, qui ne devrait pas avoir plus de trente ans, recevrait un prix de 12,000 fr. »

Les notes du jeune paysagiste paraissaient alors de pures utopies. On voit par ce qui se passe aujourd'hui que, depuis 1831, ces idées ont fait du chemin, même dans le monde officiel, mais que, dans la pratique, elles se heur-

tent contre les mêmes priviléges aristocratiques.

En 1832, Huet signa avec Decamps, Ary Scheffer, Ingres, Gros, Dupré, Barye, David, Cabat et autres, une pétition au roi « pour que l'exposition ait lieu du 1er novembre au 1er février, et non plus pendant l'été, où Paris est vide. »

Le Salon de 1833 vit son triomphe le plus complet. Paul Huet reçut une médaille de deuxième classe. Il s'était conquis, par la loyauté de son effort, sinon les sympathies, du moins le respect de ses adversaires, sauf toujours Delécluze, qui fut implacable. Charles Lenormant (1) signalait et décrivait la *Vue de la ville de Rouen,* « remplie des qualités les plus remarquables... Dans ce tableau, M. Huet s'est laissé préoccuper de la pensée de faire valoir les monuments aux dépens des habitations particulières ; c'est là l'idée poétique de Rouen ; mais ce n'est pas l'aspect vrai de cette ville quand on se place de manière à avoir devant soi les maisons du faubourg Cauchois. Mais ne ressort-il pas de l'esprit même de la composition que l'artiste n'avait pas prétendu

(1) *Les Artistes contemporains*, t. II, p. 97. Salon de 1833.

s'astreindre à « l'aspect vrai... »? Les autres tableaux de P. Huet étaient particulièrement pris dans les taillis et les hautes futaies de cette verte forêt de Compiègne à laquelle ne succéda, pour les artistes, que bien plus tard la forêt plus sauvage de Fontainebleau.

En 1834, à la suite d'un voyage dans le Midi, il exposa une *Vue générale d'Avignon et de Villeneuve-les-Avignon.* Il en a gravé une eau-forte cavalière et très-lumineuse, pour le *Musée*, critique du salon de 1834 par Alexandre Decamps, le frère du peintre. « La routine ne développe guère l'intelligence, écrivait A. Decamps, ce qui explique peut-être pourquoi le paysage historique est depuis longtemps d'un intérêt si faible et d'une exécution si défectueuse ; tandis que l'introduction dans la peinture d'un sentiment nouveau, d'une nouvelle manière d'appliquer la palette à l'imitation des formes et des effets de la nature, a ému tous les jeunes talents et les a entraînés dans la voie nouvelle qu'un homme, jeune comme eux, a ouverte il y a quelques années. C'est à M. Paul Huet qu'appartient la première tentative faite dans cette partie de l'art. C'est lui qui a donné la première impulsion... Sa *Vue d'Avignon*, ajoutait-il, est d'une touche un peu molle, surtout dans les premiers plans;

mais il règne encore dans ce tableau une lumière, une profondeur d'air et d'horizon que nous n'avons trouvées dans aucun autre paysage à un semblable degré. »

La simplicité voulue des premiers plans, — cette loi d'optique, dont l'application dans l'art du tableau est très-logique, puisqu'il est constant que notre œil ne peut voir à la fois les objets à distance et à nos pieds, — est, parmi les conquêtes de l'école romantique, celle que le public et la haute critique ont eu le plus de peine et ont mis le plus de temps à comprendre et à accepter.

Alexandre Decamps fait ensuite le plus vif éloge des eaux-fortes de Huet.

Pour suivre Paul Huet dans la série de ses travaux, il nous faudrait passer en revue, tâche difficile, tout ce qui a pris place dans les galeries particulières ou dans les musées de province. Nous avons dû nous borner à signaler ce qui fut remarqué, et nous avons donné très-impartialement la note caractéristique du jugement de ses contemporains.

Il eut moins à se plaindre que tels autres de ses pairs de la sévérité d'un jury exclusivement composé de membres de l'Institut, qui veillaient jalousement à la porte des expositions publiques, et qu'il avait personnellement blessés

dans sa déclaration de 1831. Il ne fut refusé que deux ou trois fois, notamment en 1835 et en 1845. En 1859, exempt de droit par les conditions du nouveau règlement, il envoya quinze toiles d'un seul coup. Ce fut toute sa vengeance.

L'année 1838 doit nous arrêter. Sa *Grande Marée* lui valut un de ses plus notables succès de peintre auprès du public et de la critique. Il termina sa grande eau-forte des *Sources du Royat*, et l'éditeur Curmer fit paraître un *Paul et Virginie* « illustré » (le mot était nouveau alors) par des bois des mieux réussis.

Curieux de tous les moyens nouveaux, admirateur passionné des lithographies de Géricault, de Charlet, de Bonington, de Delacroix, Huet avait tenté, dès 1825, de dessiner sur pierre. Il croquait, sur des feuilles en largeur, des séries très-variées de caprices, de paysages, de marines, de petits personnages ; cela s'appelait des *Macédoines*. Elles parurent en même temps (1827) à Paris et à Londres. On y trouve, à l'état embryonnaire, plusieurs des compositions qu'il reprit depuis, surtout des souvenirs de ses courses en Normandie et en Picardie. Ces croquis furent très-remarqués par les paysagistes.

Cette même année, pour les mêmes éditeurs,

une autre suite de douze *Paysages* en largeur fut imprimée par l'excellent lithographe Motte, avec un velouté dans les noirs, une finesse dans les demi-teintes, un éclat dans les coups de jour qui étaient alors inconnus et qu'on n'a point dépassés. Ce sont de vrais chefs-d'œuvre dignes d'être recueillis par les plus fins amateurs. — Dans les *Huit sujets de paysage* qui eurent pour éditeurs les frères Gihaut, la liberté du crayon, l'habileté du grattoir qui accentue les lumières, la largeur de l'effet décoratif dans un espace très-restreint, rappellent Bonington (1) et sont d'essence plus française. — En revanche, les *Six marines lithographiées d'après nature* (1832) sont plus nettes, mais d'une exécution moins originale. Huet a toujours eu avantage à se rappeler les effets, à les outrer un peu. L'étude littérale de la nature le gênait visiblement, de même que tous les romantiques, qui n'interrogeaient pas en greffiers purs mais qui rédigeaient en poëtes.

Huet, nous l'avons dit, avait exposé quelques eaux-fortes au salon de 1834. Elles étaient détachées d'un cahier de six planches mis en vente chez Rittner et Goupil et de

(1) Il l'avait connu à l'atelier Gros. Il l'accompagna, l'année de sa mort, jusqu'à Rouen.

dimensions adoptées rarement par les aqua-fortistes, même les plus habiles. Elles tiennent une place importante dans l'œuvre de Paul Huet. Elles indiquent avec quelle ardeur, avec quelle application, avec quelle intelligence aussi l'esprit romantique poussait ses fidèles à tenter toutes les voies. Depuis bien longtemps, depuis les dernières années de vie artiste au XVIIIe siècle, l'eau-forte avait été abandonnée en France. L'école de David n'y pouvait songer ; elle était toute aux tailles alignées du burin. Vers 1820, toute tradition du procédé était perdue, et Eugène Delacroix m'a écrit un jour que c'était un graveur anglais, établi à Paris vers 1825, Reynolds (1), qui lui avait enseigné à faire mordre les rares essais sur cuivre qu'il tenta.

L'entreprise était donc à son temps originale et hardie. Le succès fut complet. Après quelques essais, qui ne sont même pas sans valeur, il s'arrêta à un système de coups de pointe menus, rapprochés, donnant, selon la force de la morsure, des noirs très-intenses ou des gris très-tenaces, et renforcés de travaux de roulette habilement dissimulés. Les opposi-

(1) C'est l'un des Reynolds dont nous avons déjà parlé plus haut.

tions de lumière et d'ombre sont franches, bien caractérisées et d'une vibration singulière. On sent circuler la séve, fourmiller la molécule. Les gazons, chargés de fleurettes, renouvelleraient le conte de « l'homme qui entendait l'herbe pousser. » C'est une sorte d'hymne panthéiste. Pour ma part, je ne vois, dans l'école moderne, d'eaux-fortes qui puissent se comparer à celles-ci pour l'accentuation de l'effet, l'élégance du jet des branches, le modelé accidenté des troncs, la poésie aristocratique du site, que celles de l'œuvre de M. Francis Seymour Haden, le brillant aquafortiste anglais. Mais celles de Huet sont plus théâtrales.

Ce cahier causa une vive surprise. On en parla beaucoup. L'article le plus important fut provoqué, par l'eau-forte des *Sources du Royat*. Gustave Planche consacra à cette planche, qui a plus d'un demi-mètre de hauteur, un article spécial dans la *Revue des Deux Mondes* (1er février 1838). Le torrent qui débouche de haut, bondit, se brise, écume à travers les rochers en pente roide, la berge mouillée, les maisons de paysans qui s'étagent, le ciel profond et léger malgré le ton monté qu'exigeait le rendu des objets opaques, tout est vraiment surprenant dans ce cuivre, qui chez nous

n'avait pas de précédents. Cet exemple ne demeura pas stérile. Jeanron, Marvy, Charles Jacques, Daubigny, Trimolet, s'intéressèrent au procédé et le poussèrent aussi loin que possible. Daubigny m'a dit qu'il avait composé et gravé les *Approches de l'Orage*, l'une de ses meilleures eaux-fortes, sous l'influence de celles de Paul Huet.

Les dessins sur bois que Paul Huet a semés dans le *Paul et Virginie*, édité par L. Curmer en 1838, ne sont pas moins remarquables que ses eaux-fortes. Découpés, collés sur une marge blanche, ils forment de petits tableaux d'une coloration audacieuse et réellement forte. Paul Huet n'intervient que dans la seconde moitié de ce curieux volume. On l'appela pour seconder L. Marville et Français, qui préparaient les paysages dans lesquels les frères Johannot intercalaient d'assez mièvres figurines. Huet s'assura une place indépendante. Il choisit les marines. *L'Ouragan*, *le Rocher des adieux*, *la Mer* avec un vol de mouettes dont les ailes décrivent sur les nuages sombres de grands parafes clairs, un *Vaisseau* qui marche au soleil levant toutes voiles dehors, l'Océan déferlant avec rage contre la base de de ce *Cap malheureux* que le Saint-Géran n'avait pu doubler la veille de son naufrage, ces

motifs, dans lesquels l'action et le pathétique étaient scrupuleusement puisés dans la nature pour marcher de pair avec le texte de Bernardin de Saint-Pierre, sont des merveilles d'horreur, de bruit, de mouvement. Huet, dont la touche a souvent été flottante, était tout à fait net dans ses dessins sur bois; aussi les bons graveurs de fac-simile l'ont-ils étonnamment bien traduit.

Dans *la Chaumière indienne*, Paul Huet n'a qu'une dizaine de bois; Meissonier s'était réservé, avec Steinheil et Français, la presque totalité de l'illustration. Un de ces dessins est un chef-d'œuvre d'énergie et de vérité pittoresque; c'est une allée de bambous battue par le typhon : les eaux du Gange sortent de leur lit et heurtent les troncs noueux; l'avenue ondoie, se tord, se renverse, se relève en gémissant. La scène ainsi comprise est du plus haut dramatique, quoique l'élément pittoresque soit seul en jeu et que l'homme n'y promène pas ses misères.

Huet fut décoré le 22 juin 1841. La Révolution de février et les événements qui succédèrent à la République n'altérèrent point son respectueux dévouement pour la famille d'Orléans. Il avait été accueilli avec une familiarité qu'il déclarait très-touchante par le duc de Montpensier.

Il avait été nommé professeur de dessin de la duchesse d'Orléans. Cela ne coûta rien à ses principes républicains, à son indépendance. David d'Angers a modelé son médaillon et ne faisait point cela pour tous. Les hautes amitiés qui l'ont suivi jusqu'au dernier jour, qui ont pris avec émotion la parole ou la plume à propos de sa mort (Michelet, Eugène Pelletan et d'autres), font foi de la dignité de ses convictions.

En 1840, Huet avait fait un voyage en Italie. Il y retourna plusieurs fois. Il alla à Rome, à Florence. Il s'établit même à Nice pendant plusieurs hivers pour rétablir sa santé plutôt mal équilibrée que réellement faible. Il fit dans ces différentes stations des études à l'aquarelle ou à la plume, d'un beau caractère, mais, selon moi, qui n'ajoutent rien à l'âme de son œuvre. Il était par la rêverie agissante, par l'amour du brouillard, du trouble des longs crépuscules, par l'attrait qu'offrait à son caractère un peu sauvage le spectacle de la plaine humide, de la montagne voilée, il était essentiellement un homme du Nord.

Ses voyages en Hollande, sur les canaux, le long des dunes de la mer du Nord, le charmèrent, mais le servirent peu. Il ne visita l'Angleterre que vers la fin de sa vie, en 1862. Il n'eut le temps d'en rien tirer.

Ce sont les plages et les falaises de la Normandie, les côtes granitiques de la Bretagne, les vallées de Paris ou de Rouen, — immenses berceaux au fond desquels, Gargantuas toujours en croissance, les villes vivent, travaillent, pensent et digèrent, — ce sont les cratères éteints de l'Auvergne, les gaves roulant dans les vallées des Pyrénées, les hauteurs couronnées par des châteaux en ruines, qui répondirent le mieux à son génie barbare, non latin. Son regard allait au delà de la portée de la vue. Il aimait les vues panoramiques où l'horizon se joint au ciel, et les éboulements qui trahissent les convulsions chaotiques.

Au Salon de 1848, Huet avait obtenu une médaille de première classe. Il en reçut une aussi à la suite de l'Exposition universelle de 1855. *L'Inondation de Saint-Cloud*, un des meilleurs tableaux de tout son œuvre, et qui heureusement fut acquis pour le musée du Luxembourg, frappa vivement le jury international. Eugène Delacroix, d'une politesse raffinée, mais peu louangeur, lui écrivit ce billet, le 21 avril : « Mon cher ami, je crois vous faire quelque plaisir en vous parlant de celui que m'ont fait vos tableaux à l'Exposition. Votre grande Inondation est un chef-d'œuvre. Elle pulvérise la recherche des petits effets à la mode, votre

Rivière fait également fort bien, et ils sont tous les trois placés de manière qu'ils se donnent une vigueur mutuelle. J'espère que vous serez content de ce que tout le monde vous en dira ; car mon jugement est celui que j'ai entendu porter par tous ceux qui vous ont vu. » Delacroix avait fait placer parmi ses propres œuvres un des paysages de Paul Huet qui soutint cet honneur redoutable.

Théophile Gautier, a dit excellement de Huet, à propos de ses envois à cette Exposition universelle. « Sa manière se rapproche un peu des décorations d'opéra par la largeur des masses, la profondeur de la perspective et la magie de la lumière. » Th. Thoré, qui a tant aidé l'école moderne pendant sa période d'enfantement, de lutte et de gloire, a marqué aussi dans ses anciens Salons de la sympathie pour Paul Huet. Et Charles Baudelaire a écrit dans son *Salon de* 1859 : « Çà et là, de loin en loin, apparaît un talent libre et grand qui n'est plus dans le goût du siècle, M. Paul Huet, par exemple, un « *vieux de la vieille*, » celui-là ! Je puis appliquer aux débris d'une grandeur militante comme le *romantisme*, déjà si lointain, cette expression familière et grandiose. »

Il a manqué à Paul Huet, ainsi qu'à presque

tous les peintres qui suivirent les mêmes voies personnelles, l'occasion d'élargir et d'épurer les facultés natives par le mâle effort de la peinture décorative. C'était par là que ces maîtres mouvementés, pleins d'imagination, atteignant, par le sentiment de la vie et par la science des colorations, le style qu'une autre école cherchait exclusivement dans la silhouette et le gris, c'est par là que Decamps, Th. Rousseau, Corot, Dupré, Huet, auraient pu doter la France d'œuvres autrement viables que ne le sont leurs tableaux de chevalet. Tous sortaient de chez des maîtres qui leur avaient fait suivre des études d'après la nature humaine. Ils joignaient à cette éducation, — qu'on leur a si longtemps niée en ne s'attachant qu'à dénigrer leurs œuvres de lutte, — ce sincère amour de la nature qui crée l'originalité et la variété. Mais les coteries patronnées veillaient à ce que les distributions de travaux décoratifs ne s'égarassent pas sur des réprouvés.

En l'absence du gouvernement dont l'action en ces matières fut sans cesse paralysée par l'École des beaux-arts, les municipalités, les compagnies et les particuliers auraient dû prendre l'initiative des décorations sur place. Ainsi firent les seigneurs et les marchands dans les républiques italiennes, flamande ou hollan-

daises, et l'on sait l'honneur qui en a rejailli sur leurs noms ou leurs villes.

Un simple fabricant de la Normandie fit honorablement exception. M. Lenormant demanda, en 1858, à Paul Huet, toute la décoration d'un salon. Huit grands panneaux, strictement combinés pour la place qu'ils devaient occuper et la lumière qu'ils devaient recevoir, ont prouvé combien le talent de Paul Huet se sentait à l'aise dans un mode de peinture où la largeur de la conception et la franchise de l'exécution doivent primer. Ils ont pour titres *les Fabriques, le Vieux Château féodal, les Herbages*, *le Gué et la Chaumière*, *le Ruisseau*, *la Rentrée au port*, *la Cathédrale* et *la Vie de château.* On voit combien les thèmes sont bien choisis et variés. Les sites étaient exquis; le goût et la facilité avec lesquels étaient dessinés les personnages tout aussi frappants.

Paul Huet n'avait point perdu le sens de ses études à l'atelier de Guérin et de Gros. Une fois il faillit même sacrifier à l'Académie! Un de ses tableaux, composé dans le goût des derniers Turner, a pour titre *les Rives fortunées* et offre au premier plan une scène mythologique. Ce n'est pas ce qu'il a fait de meilleur. A plusieurs Salons, du reste, il envoya des études de paysans, mais simplement en dessin.

Paul Huet eut un certain nombre de tableaux achetés par l'État. Ils sont cachés un peu partout, dans les musées de province, dans les châteaux impériaux, dans les salons de réception des ministères. Le Luxembourg n'expose de lui que *l'Inondation dans le parc de Saint-Cloud* (1). Nous avons vu dans ce musée, pendant de longues années, une *Lisière de forêt*, dont les masses imposantes et les colorations énergiques accusaient la période caractéristique de sa première manière, et une *Matinée d'automne*, aimable sous-bois qu'animait un martin-pêcheur filant sur un ruisseau.

Aujourd'hui, si des règlements trop durs n'y avaient mis obstacle, le Louvre posséderait le chef-d'œuvre des paysages de Paul Huet, tableau modifié et repeint en 1862 sous ce titre : *Fraîcheur des bois*. Un ruisseau court à travers les mousses veloutées et les cailloux polis d'une clairière. C'est solennel et doux comme l'entrée d'un bois sacré. Jamais le maître n'a mieux senti, n'a mieux fait sentir l'âme de la Forêt. Il l'avait légué à l'État. L'État en a refusé le don parce qu'il ne veut point accepter avec l'obliga-

(1) Ce tableau, d'une impression solennelle et où les figures sont d'une proportion excellente, est actuellement au Louvre, et y produit le meilleur effet (1877).

tion d'exposer. Pourquoi ne pas s'humaniser devant des morceaux hors ligne? Devant des legs de cet ordre? Notre Luxembourg, notre Louvre sont-ils si riches en œuvres d'élite contemporaines?

A partir d'une certaine époque, de 1851 à 1858, les acquisitions cessèrent. A l'Exposition universelle de 1867, on lui fit la cruelle injustice de n'accrocher que la moitié des tableaux qu'on lui avait demandés. Les artistes étrangers furent plus courtois que notre administration française, ils votèrent au vieil et courageux combattant une première médaille.

Paul Huet, ainsi que presque tous les artistes de sa génération, était lettré, liseur, curieux des choses de l'intelligence. Les artistes vivaient alors en plus étroite familiarité qu'aujourd'hui avec les hommes de lettres. Il était lié avec le lycanthrope Pétrus Borel, et a dessiné sur bois une vignette pour sa traduction du *Robinson Crusoé*. Il a donné aussi deux bois très-romantiques pour l'édition originale de l'*Isabel de Bavière*, d'Alexandre Dumas.

Il a fourni au journal *la Caricature* en 1832 une de ses pages les plus énergiquement sinistres, un *Cimetière politique*. On savait alors se serrer les coudes.

M. Ernest Chesneau a cité de lui quelques lettres charmantes adressées à un parent, M. A. P., président de chambre à Grenoble (1). J'en détache ces traits d'une mélancolie pénétrante :

« ... Ne pouvoir plus mettre sur la toile (16 septembre 1859) les quelques pensées que j'ai encore vives et claires dans le cerveau, j'ai peine à m'habituer à cette idée. Deux années de souffrance m'ont rendu bien timide et craintif, et outre le besoin que j'aurais de travailler pour les miens, ce n'est pas là tout à fait vivre pour un artiste... Ne vous étonnez donc pas si quelquefois déjà je vous ai écrit des phrases découragées... Vous me parlez de la gloire en noble et bon langage.. Vous devriez me dire votre opinion sur cette divinité douteuse que j'aime tant, *inglorius* que je suis et surtout ne sachant pas ce qu'elle est. Vous me mépriseriez moins peut-être ou plutôt vous auriez plus d'indulgence pour mes gémissements inutiles, si je vous disais qu'en mon âme et conscience, la vraie gloire n'est pas tant le bruit que l'expansion la plus complète de la pensée et de la satisfaction de soi-même.... Songez combien il y a longtemps que je lutte et si personne a mis plus d'obstination que moi dans cette vie de bouchon de liége toujours renfoncé et toujours à la surface.... »

(1) Dans le *Constitutionnel* des 2 et 10 février 1869, à la suite d'un article nécrologique et critique cordial et très-bien jugé.

Et plus loin (mars 1863) je note ces traits mordants :

« Oui j'ai envoyé mes toiles, peintures barbares et grossières, à côté des jolies choses qu'on nous donne aujourd'hui. Au moment de se lancer dans cette aventure d'une exposition, on hésite comme le plongeur qui se jette à l'eau. Nous avons en peinture des gens d'une habilité pratique singulière. C'est fort joli et très-laid, mais effrayant de propreté. En allant me placer auprès de ces toiles si vaporeuses et si tendres, je me sens comme un homme crotté dans le salon d'une duchesse. On peint aujourd'hui comme Mme Guyon écrivait, mais pour dire moins encore. Le pinceau a un moelleux et un fini qui donnent aux sujets les plus légers, aux portraits les moins engageants, quelque chose de vaporeux, de tendre et de mystique qui permet à toutes les peintures d'entrer dans les plus discrets boudoirs, de se placer entre un crucifix et les bréviaires. C'est l'époque, et pour réussir il faut en être. — Je me console en ayant quelquefois Caton pour moi contre les dieux du jour... »

Voici encore un trait bien lancé, à propos de l'exposition posthume de l'œuvre d'Eugène Delacroix (février 1864) :

« L'Exposition est magnifique, et l'on commence à proclamer hautement que Delacroix est un grand dessinateur. Les imbéciles ont attendu pour cela l'exhibition d'une copie d'après Raphael, excellente en effet. Pour comprendre que cet homme est un

génie supérieur, il a fallu tenir en main la preuve qu'il était capable de faire un *devoir de troisième*... La séduction de l'exposition de ces dessins est irrésistible. Il faut que les plus rebelles admirent cette flexibilité de talent qui passe de la grâce la plus charmante, l'exécution la plus adroite, à la grandeur du style, au nerveux de l'exécution, à la beauté sublime du caractère et de la forme... »

Paul Huet a laissé des cahiers de notes. Son fils, M. Réné-Paul Huet se propose de les réunir en volume et m'a permis d'y puiser. Voici trois fragments et une lettre.

« ... Toute dénomination d'école est fâcheuse quand elle n'est pas simplement absurde. C'est un drapeau de guerre civile qui sert au moment du combat, et qui perd sa signification lorsque le feu cesse. Souvent on ne s'est pas bien entendu sur ce qu'il voulait dire même pendant l'action. »

« ... L'école Casimir Delavigne semble avoir trouvé et introduit le mot « *bon sens* ». Le mot *bon sens* est un mot qui plaît tout d'abord. Malheureusement, c'est souvent un passe-port de l'impuissance près de la médiocrité. On remplace volontiers l'audace, l'imagination, la couleur, l'invention, le caractère, la fougue ou la force par le *bon sens*. Tout le monde l'aime et en veut avoir. Les vrais maîtres en ont toujours, seulement ce n'est pas le *bon sens* de tout le monde. »

« ... Comme les belles mélodies, la nature, en effet, entraîne l'imagination dans l'infini. Suivant les dispositions de notre âme, elle nous charme ou nous ter-

rifie, nous console ou nous attriste. Elle nous fait assister à ses drames comme à ses fêtes, et c'est avec raison que les poëtes ont comparé sa grande harmonie à celle d'un immense et divin clavier... »

M. Michelet n'avait-il pas raison d'écrire, au lendemain de la mort de son vieil ami : « C'était plus qu'un pinceau. C'était une âme, un charmant esprit, un cœur tendre et beaucoup trop. Hélas! »

LETTRE A M. S., A LA FLÈCHE

« Comment te remercier, mon cher bon, de ce magnifique cadeau? Je voudrais inventer quelque chose qui pût te faire plaisir, pour te prouver combien je suis sensible à cet aimable souvenir. Je n'aurais pas osé te rappeler cette promesse, me reprochant déjà de t'avoir mis sur la voie; plus j'avance dans la carrière, plus je suis épris de ce talent merveilleux. Charlet est un de ces heureux privilégiés doués en naissant. Voilà le vrai dessinateur! l'homme du vrai style, car il n'en a pas la prétention. Jamais je n'ai été plus frappé de la vanité de certains efforts. La maladie de faire de l'effet appartient à notre époque.

Je sors de l'exposition du prince Demidoff. Ce prince trop riche fait argent de sa collection ou d'une partie de sa collection; on dit que c'est pour se passer la folie (et celle-là est réelle) d'acheter la maison Pompéi du prince Napoléon, cette grande bêtise d'un homme d'esprit. A part deux admirables dessins de Géricault, de délicieuses aquarelles de Bo-

nington, franches, loyales, coulant (comme les Charlet) de bonne source, je ferais peut-être bien comme le prince russe, et ferais comme lui beaucoup d'argent puisqu'on veut bien en donner, de cette trop célèbre *Stratonice* et même des Decamps, la *Mâchoire d'âne de Samson* et un certain nombre de grandes et belles aquarelles. Dieu me garde de nier l'immense talent de ces œuvres, mais elles sentent trop la manière, et en vérité, comme le Misanthrope, «j'aime mieux ma mie, ô gai, — j'aime mieux ma mie ». Dans des sens très-opposés, ces deux œuvres sentent l'enclume et la réclame. Il ne faut plus penser au Poussin, au *Testament*, à l'*Esther*, à l'*Enlèvement des Sabines*, à ces œuvres si fortes, si *antiques* de sentiment, si simples de conception, on ne pourrait souffrir un instant ces gestes de pantomime, exagérés pour faire comprendre la finesse de l'auteur. Je ne parle ni de la couleur, ni de la peinture de la Stratonice, rien que d'y penser cela fait grincer des dents! L'œuvre de Decamps veut, au contraire, être trop coloriste et ne l'est guère plus que l'œuvre de M. Ingres. Paysage faux, verdâtre, cette belle composition, vigoureuse certainement dans le style, perd son effet par l'*immobilité* de la peinture. Les belles aquarelles exposées à cette vente perdent par une richesse de tons inopportune. Il n'est pas un vêtement de singe qui ne contienne toutes les laques, non de la palette, mais de la chimie, rouges, jaunes, vertes, tout cela tapé, retapé, regratté, rempâté avec une habileté, un talent, des ressources dont on regrette l'emploi. La Stratonice, achetée à la vente de la duchesse d'Orléans quelque quarante-cinq mille francs, a la prétention d'atteindre les cent mille;

voilà comment nous procédons aujourd'hui! Et dire que j'aime mieux ces belles lithographies de Charlet...; il faut que le *vrai* soit bien fort ou mon goût bien dépravé. Trouvez quelques défauts à des œuvres qui se vendent si cher! Dieu sait cependant que j'aime mieux admirer; quel bon plaisir l'on éprouve à aimer une œuvre, à entrer dans la vie même de l'auteur! N'est-ce pas un ami? Tu vois, mon cher ami, que moi aussi je mets bien des restrictions à d'anciennes admirations, qui cependant n'ont jamais chez moi été sans réserve. Quant à Lamartine, que tu traites fort mal et qui prête malheureusement à toutes les attaques par ses malencontreuses spéculations, « sa mendicité déplorable », comme tu le dis à la suite de tous, il a été si malheureux, on a été si injuste à son égard, qu'il faut lui pardonner bien des choses. Il n'a pas voulu être le plus grand homme du monde, mais il reste toujours un homme bien extraordinaire. Quand je le vois, je suis, je l'avoue, tout de suite sous le charme. Il est doué par les fées, et d'une bouche divine sortent comme dans les contes de Perrault des perles et des diamants; c'est une grâce inimaginable que la parole de ce poëte, puis il a 73 ans! Rappelle-toi ces singuliers moments où la société des décembristes *acclamait* le président, et avec quel fier dédain l'homme abandonné après de si grands services passait sous le silence de la foule. Je ne l'excuse pas aujourd'hui, mais il a dû bien souffrir et penser que la France ne méritait guère qu'on jouât pour elle aucun rôle, surtout celui de la pauvreté, qui est ce qu'elle dédaigne et méprise uniquement aujourd'hui.

« Tu te plains du temps : que dirais-tu, cher ami,

de celui de Paris, et si tu étais peintre surtout. Après la sévérité que j'ai montrée pour deux œuvres célèbres, je n'ose parler de ce que je fais, mais il y aurait peut-être plus d'orgueil à ne pas le faire. Je sais d'ailleurs quel intérêt d'*ami* tu portes à mon travail.

« J'ai repris une marine (ce naufrage dont, je crois, tu as vu l'ébauche) sur une plus grande toile. Elle est fort avancée et a été très-vite en considérant les difficultés que donnent ces temps ténébreux ; jamais je n'ai vu, je crois, un hiver pareil. Sans être malades, nos santés se ressentent de cette humidité constante ; si cela se prolongeait, on verrait comme en Angleterre la pendaison devenir à la mode et *bien portée.* »

Malgré ses succès incontestés aux derniers Salons, Paul Huet à la surprise générale, ne put passer officier dans la Légion d'honneur.

« Je n'ai jamais su faire mes affaires, écrivait-il à un ami, et je n'apprendrai guère aujourd'hui. Une fierté maladroite, un mouvement de timidité un peu orgueilleuse (l'orgueil, vous le savez, marche derrière la timidité) a indisposé contre moi une des rares influences qui me veulent quelque bien, et j'ai su, d'un homme bienveillant, me faire un ennemi que je sens d'une façon indéfinissable, comme certain air qu'on ne touche pas. Je ne puis aujourd'hui que demander un peu de calme et de santé pour mettre à profit les dernières années qui me restent, et ne point souffrir d'une persécution qui se fait sentir

dans les petites occasions. Ce qu'il faut surtout, c'est la santé, le bonheur de ceux qui nous entourent. »

Cette santé qu'il désirait — pour lui et les siens — il ne la reconquit jamais complétement. Je n'ai vu Paul Huet que dans la dizaine d'années qui précédèrent sa mort. De taille moyenne, un peu voûté, le visage couperosé s'enlevant en vigueur sur une barbe très-blanche, il paraissait fatigué avant l'âge. Toute l'énergie de son orgueil de révolutionnaire et de son esprit caustique vivaient dans l'éclat de ses yeux fins, hardis et timides à la fois.

Auguste Préault a mis sur la pierre tombale de Paul Huet un médaillon saisissant de passion.

Rien ne faisait prévoir l'imminence du coup qui l'enleva brutalement à ses amis et à sa famille. Il tomba, le 9 janvier 1869, foudroyé par une attaque d'apoplexie. Le matin même il avait travaillé au ciel d'un tableau qui couronne dignement sa carrière de peintre.

Paul Huet marquera dans l'histoire de notre époque par la part qu'il a prise aux premiers mouvements de la Renaissance artiste, du Romantisme. Il entrevit, alors qu'on ne peignait plus, que le propre d'un peintre est de savoir peindre.

Il est le premier en date de nos paysagistes lyriques. Il y avait en lui la foi du précurseur. Par les épisodes apprêtés, les coups d'ombres et de lumières qu'il introduisait dans ses compositions, par la tendance à l'effort dramatique, il s'est montré parfois plus littéraire que littéralement paysagiste. Il a parfois plutôt cherché des sujets de composition générale, qu'il ne s'est abandonné à l'intimité du spectacle. Mais il a été audacieux à son moment, sincère toujours, souvent grand.

Il avait élargi sa manière dans ses derniers tableaux et ses dernières études. J'ai sous les yeux une de celles-ci. Elle est prise du sommet du Calvaire, d'un des monticules sablonneux, verdoyants et semés de roches grises qui dominent la ville de Fontainebleau. Le regard rencontre un rideau de bouleaux, un mur plus opaque de sapins, puis, au-delà d'une vallée profonde, une colline boisée qui, s'avançant comme un cap, semble se séparer d'une mer bleue, la fin de la forêt et les plaines lointaines du Gâtinais. Des nuages gris clair, frangés de vermeil éteint, impriment à l'ensemble ce cachet de mélancolie élevée que Huet portait sans cesse en lui. La touche en est large, la couleur généreuse, la composition ample. Nul paysagiste français n'a

mieux mis à profit l'enseignement de Rubens.

La maladie a souvent trahi ses forces, elle n'a jamais abattu son courage. On a toujours vu Huet sur la brèche des expositions, alors qu'absent il ne pouvait soutenir en personne ses intérêts et que, dans ces dernières années surtout, un injuste silence se faisait autour de ses œuvres. On peut le surprendre parfois fatigué et absorbé comme au sortir d'une lutte contre un idéal trop lourd. Mais on ne saurait oublier que les frondaisons puissantes et variées de l'école contemporaine ont poussé dans le sol qu'avait un des premiers déblayé et qu'avait labouré profondément Paul Huet.

SAINTE-BEUVE

CRITIQUE D'ART

L'article que l'on va lire était rédigé, composé, prêt à être tiré (1) au moment où une nouvelle douloureuse nous surprit ! Celui qui en était l'objet, M. Sainte-Beuve, succombait à la longue et douloureuse maladie qui n'avait pu altérer ni la régularité de son travail et de sa production, ni la virilité délicate de son talent.

Nous le laissâmes paraître tel que nous l'avions écrit, en ajoutant, à la fin, quelques pensées plus générales à des notes prises sur les derniers volumes de celui qui ne cessa d'être pour nous, dans l'épanchement des conversa-

(1) Dans *la Gazette des Beaux-Arts*.

tions privées, un guide indulgent et sûr. Cette fois, nous y joignons quelques billets.

1869.

M. Sainte-Beuve fait, chaque année, le désespoir des pauvres diables qui veulent se tenir au courant à la fois des bons livres et des éditions définitives. Les rayons de leurs bibliothèques n'y suffisent pas plus que le fond de leur bourse. En vain ils se déclareront complets. En vain lorsqu'ils verront annoncée, à la vitrine des libraires, une édition nouvelle de quelque partie de cet œuvre, dont l'ensemble, selon l'excellent mot de Paul de Saint-Victor, « donne l'éblouissement », ils résisteront et se persuaderont qu'ils peuvent s'en passer... chaque jour, un ami ou un journal viendra leur dire : « Vous avez lu la curieuse lettre de Victor Hugo, républicain dès 1832, que donne Sainte-Beuve dans la dernière édition des *Portraits contemporains* (1)? Quelles notes exquises il a piquées à la fin de l'étude sur George Sand ! Comme les billets d'Alfred de Vigny, qu'il livre cette fois, servent à expliquer cette nature indécise et complexe! Avec quelle subtile iro-

(1) Nouvelle édition, revue, corrigée et très-augmentée. Michel Lévy frères, 1869.

nie, et sous quelle irrésistible impulsion de la vérité, il fait ressortir à d'autres places le ton trop monté de ses premiers enthousiasmes ! Ne diriez-vous pas le diable fait ermite, s'appliquant — aux bonnes places — la discipline ? »

Notre homme intrigué, alléché, prend en maugréant le chemin de la librairie Lévy. Et c'est en revenant, lorsqu'il coupe les feuillets, lorsqu'il savoure à petites gorgées ces notes élégantes et résistantes comme les tasses en filigrane où les Orientaux boivent le café, qu'il s'apaise et pardonne.

Dans les quelques lignes de préface qui ouvrent le premier volume de cette nouvelle édition, M. Sainte-Beuve déclare que « ... ce sont là des portraits faits à une certaine date, à un certain âge. Ils nous rendent, aussi fidèlement qu'il lui a été possible, les originaux tels qu'ils lui parurent. » Plus loin, il ajoute qu'en les relisant et les complétant à distance il tiendra compte de toutes les différences « pour pousser le plus possible au relief et à la vérité ».

Donc ces *Portraits*, outre la masse variée de documents certains et toujours délicatement choisis qu'ils mettent à notre disposition sur les hommes qu'a connus et pratiqués M. Sainte-Beuve, affirment bien son mode préféré de cri-

tique. C'est, je pense, le bon mode, alors qu'il s'agit d'un contemporain parlant de ses contemporains. Peut-on espérer d'offrir autre chose que des matériaux pour les morceaux d'ensemble dont le présent ne saurait coordonner les parties? La valeur réelle d'une œuvre et d'un homme, leur rôle effectif dans le temps qu'ils ont traversé, ont bien des faces et des poids divers, et les contemporains eux-mêmes les mieux informés n'ont su que bien peu de choses de la vérité vraie. Les mobiles rentrent dans la série mystérieuse des évolutions fatales. Un homme est-il si coupable d'avoir pensé comme toute sa génération? L'esprit humain peut-il se rendre compte, à un moment donné, du degré exact de température morale auquel le mettent l'état des sciences et de la politique, de la vie matérielle, et peut-être l'obsession des causes physiques, encore inobservées mais aussi tyranniques que l'est l'influence accablante de l'électricité sur certaines natures nerveuses?

M. Sainte-Beuve, en physiologiste de la bonne école, note tous les symptômes et anatomise tous les faits qu'il a recueillis.

« Vers 1828, écrit-il (t. I, p. 413), à cette époque que nous avons appelée le moment calme et sensé de la Restauration, l'exaspération des partis, soit las-

situde, soit sagesse, avait cédé à un désir infini de voir, de comprendre et de juger. Autour de Hugo, et dans l'abandon d'une intimité charmante, il s'était formé un très-petit nombre de nouveaux poëtes.... On devisait les soirs ensemble.... Le vrai moyen âge était étudié, senti dans son architecture, dans ses chroniques, dans sa vivacité pittoresque ; il y avait un sculpteur (David d'Angers), un peintre (Louis Boulanger), parmi ces poëtes, et Hugo qui, de ciselure et de couleur, rivalisait avec tous les deux. Les soirées de cette belle saison des *Orientales* se passaient innocemment à aller voir coucher le soleil dans la plaine, à contempler du haut des tours de Notre-Dame les reflets sanglants de l'astre sur les eaux du fleuve ; puis, au retour, à se lire les vers qu'on avait composés. Ainsi les palettes se chargeaient à l'envi, ainsi s'amassaient les souvenirs... »

Belle époque qui de tous points rappelle ces jours où les tableaux vénitiens, où les sonnets florentins, où les traités des grammairiens français nous montrent les peintres, les philosophes et les poëtes traversant la campagne et s'asseyant à l'ombre pour converser des nobles aspects du paysage et des nobles choses de la pensée ! De nos jours, les artistes n'ont plus guère le temps de causer. Ils nourrissent contre l'écrivain, dont la critique peut compromettre leurs intérêts matériels, une dure méfiance.

Plus d'échange de confraternité, ni de sympathie! Rien que des rapports diplomatiques et gourmés. L'artiste ne fait plus éclore des œuvres, il produit. Le critique ne juge plus ces œuvres, il les jauge.

Oui, la force de l'école romantique, qui a renouvelé la face de l'art contemporain, a été dans cette union intime des artistes et des poëtes. Ceux-ci apprenaient à lire plus nettement dans le poëme abondant et éclatant de la nature. Ceux-là apprenaient en échange à pénétrer dans la forêt compliquée et enivrante aussi de la littérature. Les uns et les autres s'appelaient aux mêmes fêtes communes : ceux-ci à visiter quelque coin récemment découvert dans une vallée des environs de Paris ; ceux-là, à la lecture d'un drame. « Mercredi, 17, à 7 heures et demie précises du soir, écrit Alfred de Vigny à Sainte-Beuve (14 juill. 1829), le *More de Venise* vivra ou mourra par-devant vous, mon ami... Êtes-vous assez bon pour vous charger d'inviter de ma part nos deux amis, Boulanger et Devéria, et les prier d'être d'une exactitude militaire, s'ils ne veulent revenir chez eux à quatre heures du matin? »

M. Sainte-Beuve a reproduit, dans le second volume de ses *Portraits contemporains*, l'article réimprimé par nous dans notre Étude sur

Paul Huet (1). Il l'a fait précéder de cette note curieuse :

« La critique de la jeune école, en 1829-1830, ne s'en tenait pas seulement aux poëtes et aux littérateurs ; les peintres novateurs étaient nos frères, et la lutte que nous engagions pour nous-mêmes, nous la soutenions aussi pour eux. J'ai toujours paru ne m'occuper d'art qu'incidemment ; j'en ai rarement écrit, bien persuadé que, pour être tout à fait compétent en ces matières, il faut y passer sa vie ; mais je n'ai cessé, tant que j'ai pu, de voir et de regarder, et je n'ai pas laissé l'occasion de dire mon mot et de donner mon coup de collier à ma manière. Ainsi faisais-je pour Paul Huet au lendemain de la révolution de juillet 1830. Je publiai dans le *Globe* du 23 l'article que je reproduis ici, et qui retrouve à mes yeux un triste à-propos dans la mort du paysagiste, notre ami, survenue le 9 janvier 1869. La veille encore, à cinq heures du soir, cet ami de quarante ans était assis à mon coin du feu, causant, non sans quelque ombre de tristesse, de toutes ces choses qui nous étaient communes et chères, idées d'art et de philosophie sociale, souvenirs du passé, perspectives un peu sombres et voilées de l'avenir. Paul Huet n'était pas seulement un pinceau et un talent, c'était une intelligence. Et ceux qui l'ont connu de près ajouteront : C'était un cœur droit orné des plus douces vertus. »

Ce vague regret que réprime Sainte-Beuve

(1) Voir page 193.

« de n'avoir paru s'occuper d'art qu'incidemment », nous l'éprouvons, nous, pour lui, vivement. La critique d'art n'exige point une absorption aussi tyrannique qu'il sembla le croire. Théophile Gautier n'a pas interrompu son œuvre de poëte et de romancier pour continuer sa série si abondante, si colorée, si noblement sympathique, d'études sur les arts de la peinture et de la sculpture. Ce qui est indispensable, ce n'est pas seul un goût instinctif, qui porte droit à la chose belle; c'est encore un sentiment inné de compréhension des choses actuelles, aussi différentes de celles du passé dans leur essence que dans leur expression. Il faut savoir, dans tous leurs secrets, l'idée et la langue de son temps.

M. Sainte-Beuve, le critique et le romancier que l'on sait, possédait à fond ces deux forces. Quoi de plus fin, au point de vue du ton, — tel que les délicats le veulent aujourd'hui, — que la remarque terminant ces passages que je découpe dans le premier volume de *Volupté* (1)? Deux êtres qui s'aiment un peu subtilement et comme à distance font une promenade « au milieu de toutes sortes de conversations pareilles à cette

(1) Paris, Eugène Renduel, 1834. T. I, p 237. Édition originale.

vue du ciel et du sentier, douces, nuancées, fuyantes, sans étoile vive, sans trop d'éclat ni trop d'ombre, mais délicates aussi, subobscures, parsemées d'une sombre teinte indéfinissable, comme cette rousseur printanière des bois sur un fond de sérénité. » Les deux amants retournent au même endroit après « une de ces grosses pluies chaudes qui décident le printemps. » La nature a changé d'aspect, et les surprend et les effraye par sa parure trop voyante et ses parfums trop chargés. « La nature champêtre... redevient païenne, soumise au vieux Pan et toute peuplée d'hamadryades. Une solitude trop fleurie et trop touffue, pour un solitaire trop jeune, doit être souvent une dangereuse compagne. Jérôme recommande en maint endroit l'âpreté dans le choix des déserts. Le grand peintre chrétien, Raphaël, par un instinctif sentiment d'harmonie et comme de pudeur, n'a jamais semé aux arbres lointains de ses paysages, derrière la tête de ses vierges, que quelques feuilles si rares qu'on peut les compter. » Cette intuition sagace de l'accord que les primitifs — car les madones assises dans des paysages ombriens sont surtout de la période péruginesque de Raphaël — établissaient entre les personnages et les milieux est très-caractéristique. Certes, l'épithète de *pein-*

tre chrétien, qu'on accolait, à ce moment, au très-païen maître, était précisément, en ce sens, en parfaite situation.

Quelle différence si l'école de 1830 eût rencontré un défenseur semblable à celui-ci et non un Gustave Planche, peu sensible, capricieux, gourmé, lent dans ses jugements, sagace, mais peu instruit! Mais le courant littéraire l'a emporté. Ce n'est que tard, très-tard, lorsqu'il fit un article sur les *Frères Lenain*, de Champfleury, et lorsqu'il suivit d'un œil intrigué et amical l'œuvre des frères de Goncourt, si démonstratif, sur l'art du XVIIIe siècle, que Sainte-Beuve marqua quelques préoccupations d'avoir trop négligé ce riche filon de l'information à l'aide des artistes. Il s'écrie, par exemple, dans son étude sur la *Reine Marie Leckzinska* (1) :

« Honneur aux maîtres du crayon et du pinceau! C'est par eux qu'on prend la plus parfaite et la meilleure idée de cette bonne, honnête, charitable et assez spirituelle reine. » Puis il passe en revue, les analysant de très-près, un pastel par La Tour, à mi-corps, un grand portrait en pied de cérémonie et d'apparat, par Van Loo, un portrait un peu théâtral par Tocqué, et il s'excuse, en note, de ne

(1) *Nouveaux Lundis*, t. VIII.

point insister sur le portrait de la reine, en habit de ville, par Nattier, qui est dans les galeries de Versailles. « Conclusion générale : Ces trois hommes de talent ont rendu à la reine le plus grand des services auprès de la postérité. Il semble qu'ils se soient défiés de l'insipidité comme d'un écueil : ils ont poussé au piquant. » Il ajoute même : « Après des œuvres d'art si distinguées, les portraits écrits vont nous paraître bien pâles et bien ternes... »

Dans ses études sur *Port-Royal*, les portraits des solitaires et de leurs amis, qui abondent, en peinture et en gravure, lui eussent ouvert sur certains caractères des horizons qu'il ne découvrit que par la force lentement amassée de ses immenses lectures et de son incroyable perspicacité.

M. Sainte-Beuve, dans d'autres volumes que nous avons signalés à mesure qu'ils paraissaient, a publié un *Horace Vernet* et un *Gavarni*. Les lettres, les notes, les papiers ont seuls été curieusement triés, lus et annotés. Il n'a parlé que des correspondances de Vernet, qui lui avaient été confiées par un ami de la famille. Il n'a presque fait que reproduire un roman de Gavarni demeuré inédit. Il n'est pas entré dans l'œuvre de ce dernier. Il s'est tenu seulement sur le bord, pour signaler l'effort philoso-

GAVARNI

1873.

Gavarni, en 1843, a dessiné d'après lui-même pour la revue de Curmer, *les Beaux-arts*, une admirable lithographie ; portrait mi-nature, mi-fantaisie de l'artiste et du fashionable, du satirique alors en pleine vogue et de l'homme à femmes; titre-frontispice pour la portion médiane de son œuvre, celle qui suit les croquis et qui précède les amertumes de Thomas Vireloque.

C'est un visage aux traits fermes, de grands yeux foncés mélancoliques, un front proéminant ; une barbe soyeuse et claire et des moustaches qui jettent leur ombre sur une bouche aux lèvres sensuelles et à l'expression dure. Un foulard blanc est noué sans façon autour du

cou bien modelé. Une élégante jaquette de velours noir est boutonnée sur un torse bien découplé. Les manchettes sont retroussées et laissent la main libre pour le travail. Gavarni vient d'allumer une cigarette. Une main dans la poche, la tête un peu inclinée, il regarde devant lui distraitement, et l'on peut croire que sa pensée errante poursuit une « légende ».

Ce portrait nous revient sous les yeux, traduit en eau-forte par Léopold Flameng, imprimé en tête de *Gavarni, l'Homme et l'Œuvre*, que vient de mettre au jour Edmond de Goncourt après l'avoir écrit en collaboration avec son frère.

Presque en même temps, MM. Armelhaut et Bocher plaçaient aussi, en tête de leur catalogue si complet et si vaste de l'*Œuvre de Gavarni*, la gravure d'un dessin fait par lui-même d'après lui-même. Celui-ci est également caractéristique, mais n'ajoute guère à l'autre que la curiosité d'un costume de Parisien en 1835. Avec le portrait de Frédéric Sauvage, aux cheveux blancs ébouriffés, au visage ravagé, rêvant devant le modèle de l'hélice, et qui ressemble étonnamment au maître dans sa vieillesse, on peut reconstituer un Gavarni à peu près complet.

Guillaume-Sulpice Chevallier, né rue des

Vieilles-Haudriettes, le 13 janvier 1801, avait dans les veines du sang de vieux tonneliers-vignerons de la Bourgogne. Le père avait été membre du comité révolutionnaire de la rue de Bondy. L'enfant tira vraisemblablement plus du côté maternel. Son oncle fut un certain Thiémet, grimacier populaire, fameux dans les chroniques de la fin du dix-huitième siècle.

Son enfance et sa première jeunesse se passèrent dans des ateliers d'artiste, chez un architecte ; puis dans un atelier d'instruments de précision et au Conservatoire des arts et métiers, et l'on peut croire que c'est là qu'il prit, instinctivement plus que de pratique, ce goût pour les mathématiques qui se réveilla si furieusement dans la dernière période de sa vie. A vingt ans, son professeur de gravure, Adam le père, l'envoya à Bordeaux graver les détails du port de cette ville. Le jeune homme, vaguement troublé du désir de dessiner, déjà infatigable preneur de notes, s'arrangea mal des nécessités de la vie, et se lança dans les Pyrénées. On sait que c'est en souvenir du site pittoresque de Gavarni que, plus tard, à Paris, Chevallier adopta le nom de guerre sous lequel nous allons le suivre.

Il resta dans les montagnes ou à Tarbes jusqu'en 1828, couchant sur le papier encore

plus de projets de nouvelles ou de critiques que de dessins sérieux. Cependant il osait envoyer à l'éditeur des journaux de modes d'alors, M. de la Mésangère, des « travestissements » qui furent acceptés.

Il revient à Paris. Le voilà sur son vrai terrain. Il ne le quittera plus. Il court les promenades, les bals, les mansardes, les rues ; il court particulièrement aussi les bonnes fortunes. En peu de temps, à en juger par ses carnets de notes, que conserve son fils, Pierre Gavarni, il a fait, sur tous les points, des études très-complètes.

M. Emile de Girardin, en 1830, le choisit pour dessinateur de son journal *la Mode*. C'était le mettre en rapport avec Balzac, avec Eugène Sue, avec Duponchel, avec Henry Monnier, avec toute la bohème littéraire et artiste. On sait si Gavarni en sut profiter ! *Le Musée des familles*, *l'Artiste*, puis *le Charivari* se le disputèrent, et tout le monde a présent au souvenir quelques bribes de l'œuvre qu'il dispersa, en bois, en lithographies, en dessins à la plume, en aquarelles, avec une prodigieuse désinvolture. Notons qu'il écrivait, et que l'on a pu recueillir en volume un paquet de nouvelles, parues çà et là, surtout dans le journal qu'il fonda à ses risques et périls le

Journal des gens du Monde, source, pour lui, d'amères et interminables tribulations d'argent (1).

Le *Bal de l'Opéra*, *Clichy*, la *Boîte aux lettres*, les *Enfants terribles*, les *Lorettes*, les *Fourberies de femmes en matière de sentiment*, les *Étudiants*, les *Coulisses*, forment un ensemble d'une valeur et d'une originalité frappantes. Quelles que soient les critiques de détail, l'œuvre reste singulier et abondant : vieilli par le costume et sauvé par la légende, faible par les conditions plastiques et vivant par une sorte de beauté du diable ; cynique et parfois attendri ; indulgent à la dépravation et terriblement dur pour les puissants et les riches. Gavarni, artiste et littérateur incomplet, a

(1) Ce fragment d'une lettre d'un auteur encore vivant à l'éditeur Eugène Renduel, et que le hasard des ventes a fait tomber dans nos mains, fait bien sentir la note de littérature et de dandisme que Gavarni tentait de faire accepter dans cette revue à gravures.

« .. J'ai rencontré hier Gavarni et je lui ai parlé d'une insertion dans son journal. Il m'a offert une chose que je crois très-bonne. Il veut faire la semaine prochaine pour trois mille francs d'annonces dans tous les journaux. Il y mettrait le détail de tous les articles publiés dans les premiers numéros, de sorte que le fragment de *la Tête et le Cœur* se trouvera ainsi annoncé partout... Cette considération m'a décidé à lui envoyer le morceau de suite... Dans le numéro où je passerai je vais être à côté d'une pièce de vers de Lamartine.

« Si vous avez vu leur journal, vous aurez remarqué qu'il est assez élégant, et sa cherté ne le conduira que dans des mains distinguées... »

P. DE M.

complété ses dessins par des légendes où l'exquisité et la fantaisie s'allient à un septicisme ingénu et raisonné. Tout historien sérieux du règne de Louis-Philippe a dû lire et sonder cette œuvre que la bourgeoisie dévorait. Son *Carnaval* eut pour épilogue les *Invalides du sentiment* et les *Lorettes vieillies*.

Quelques billets autographes de lui me sont tombés dans les mains. Les héros sont morts. Il n'y a plus d'indiscrétion à les publier. Ils ont l'originalité et presque la concision caractéristique de ses légendes :

« Je regrette bien vivement, madame, qu'il me soit absolument impossible de vous avoir, pour cette fois, un billet d'homme à la *Renaissance*. (Notez que : « je regrette bien vivement » n'est qu'une phrase, attendu que je ne me soucie guère des hommes, vous le savez, madame — je me soucie encore moins des hommes dont vous vous souciez, mesdames.

Voici toujours les deux vôtres *. — Ce qui est bien autre chose ! — C'est d'abord pour moi une occasion de vous être personnellement agréable — et ensuite — pour moi aussi — une certitude de vous rencontrer dimanche — personnellement aussi.

« Donc, adieu, madame.

« Nous nous verrons dimanche !

« *Le Marchand de mottes à brûler.*

« G. »

« * Billets, diable ! »

Celui-ci est encore adressé à la même dame, une femme de lettres :

« Oui, certainement, je vous attendrai — et je verrai ce qu'on entend vous faire signer. — Quand vous voudrez — à six heures du matin, si vous voulez.

» Mais il faut que je sache, avant ce rendez-vous, de quelle valeur est le jugement qui le nécessite, — enfin jusqu'à quel point il serait dans votre intérêt de refuser de signer — et dans quelle position ce refus vous mettrait.

« Où dînez-vous demain ? Voulez-vous que nous dînions ensemble au cabaret avec l'enfant terrible, comme l'autre jour ? — Il est absolument impossible de vous éviter de venir prendre Éliza. Mais je puis vous envoyer chercher à six heures dans ma voiture.

« Répondez-moi tout de suite, tout de suite. — Il faut que j'arrange ou plutôt que je dérange toute ma soirée demain mardi, pour vous la donner.

« Et puis que je vous dise une chose : Vous êtes la meilleure femme du monde, mais vous avez une horrible manière de prendre l'amitié qu'on a pour vous, tout en croyant à cette amitié. — Vous cherchez toujours, pour le caresser, un intérêt personnel sous le désintéressement qu'on vous témoigne. — Vous passez derrière le maître, qui vous accueille, pour aller baiser le valet — et vous avez cent fois blessé ainsi sans le savoir mon amitié pour vous.

« Vous m'écriviez ce matin — il n'a pas été question de vous, soyez tranquille, — je me moque bien de votre procès ! Moi qui passe ma vie sous de vrais procès, dont je ne songe à m'occuper que

quand j'ai les jugements bel et bien conditionnés sur le dos.

« *Ce matin même* je me suis laissé mettre dans le cas de payer *sur l'heure* un argent d'un jugement auquel j'avais *oublié* de former opposition. — Voyez !

« Un bonjour — demain si vous voulez — et si vous voulez répondez tout de suite.

« G. »

Ce billet-ci fait allusion à un roman dont Sainte-Beuve, dans ses *Nouveaux Lundis*, a donné l'analyse.

« Voici, enfant, ces quarante lettres que vous voulez lire, je ne sais trop pourquoi.

« Ne cherchez pas le moindre ordre dans tout çeci. — On n'a jamais pu savoir si ces lettres ont eu jamais un ordre quelconque. — Aujourd'hui, la charrue s'y trouve à tout bout de champ, devant les bœufs. Ça ne fait rien du tout.

« Et c'est par-dessus le marché tout criblé de contradictions, comme de juste.

« Vous pensez peut-être que deux liards de bon sens dans ce marivaudage n'aurait rien gâté, je suis de l'avis contraire.

« — Il ne s'agit pas de cela — mais bien de savoir comment nous allons ce matin.

« Dites !

« G. »

En 1847, Gavarni partit pour l'Angleterre. Il ne vit dans ce pays que le côté misère, qui y

est épouvantable, mais qui n'est qu'une plaie mordant au flanc d'un grand corps. Il ne chercha à en dégager que le pittoresque. Il blessa à fond les Anglais qui, précisément, répugnent à ces indiscrétions sur les chancres sociaux. La nouvelle de la révolution de Février l'y vint trouver et le jeta dans une irritation mesquine. Il n'avait pas réfléchi à cela, et le fils du vieux révolutionnaire, l'enfant de Paris adulé par la bourgeoisie ne comprit rien à cette proclamation d'un fait si neuf, le Suffrage universel.

Dès ce moment, du reste, « la mathématique » l'envahit. Ce fut d'un crayon presque irrité qu'il créa son dernier type, Thomas Vireloque d'une plume de moraliste à la Dumas fils, qu'il le souligna de légendes cruelles. Cette manière fut peu comprise. Gavarni après de longues luttes contre les soucis d'argent. une longue résistance contre une lente et douloureuse maladie, s'éteignit le 26 novembre 1866, dans sa maison de l'avenue de l'Impératrice, oublié, sauf de quelques amis fidèles.

Ses dernières années avaient été empoisonnées par une affaire singulière. Gavarni s'était arrangé s'était fabriqué, l'on peut dire, une propriété toute à son goût. Il y avait enfoui une partie de ce que lui avaient rapporté ses litho-

graphies, ses bois, ce que lui rapportaient encore ses aquarelles, finement lavés par dessus un trait tracé à l'encre rouge. Le passage imprévu du chemin de fer de ceinture l'en dépossédа au moment où il allait jouir enfin de la pousse de ses arbustes, de ses arbres rares !

Mais laissons parler les pièces administratives ; elles sont en même temps que personnelles comme un petit paragraphe des *Mémoires* de l'empire.

Après qu'il eut reçu les premiers avertissements, puis les premières sommations d'avoir à déguerpir, Gavarni fit parvenir ce mémoire à l'empereur :

PROPRIÉTÉ DE M. GAVARNI

« Depuis vingt ans, M. Gavarni a établi sa résidence dans la propriété qu'il possède sur le bord de la Seine, avec entrée sur la route de Versailles, nº 49.

« Ami des arts et artiste distingué, M. Gavarni a fait de cette demeure la retraite de sa vieillesse. Il l'a embellie avec goût et a consacré à ces travaux des sommes considérables. Cette propriété se développe sur un terrain fort accidenté et en pente vers la Seine, en face d'un agréable horizon. Rien ne peut compenser aujourd'hui pour M. Gavarni, la dépossession de cette demeure favorite, presque entièrement créée par lui. L'expropriation de la maison

d'habitation et d'une partie de l'enclos est l'anéantissement de la propriété entière.

« M. Gavarni a offert à la ville de Paris de lui vendre la totalité de son immeuble. Cette proposition n'a pas été acceptée. Aujourd'hui, l'expropriation autorisée par le jugement du 26 février 1863 comprend plus des trois quarts de la maison d'habitation, les porte et grille d'entrée sur la route de Versailles et une superficie totale de 1,788 mètres. Par suite d'une nouvelle décision administrative, l'expropriation devra avoir lieu sur une seconde zone de terrain, le long de la première zone, sur une largeur de 9 mètres. Cette superficie renferme 801 mètres de terrain, y compris le reste des bâtiments d'habitation.

On demande (et M. Gavarni y consent) que la partie de la propriété qui serait plus tard l'objet d'une nouvelle expropriation, soit comprise dans l'expropriation actuelle, et que l'indemnité à régler par messieurs les jurés porte sur ces deux portions de l'immeuble.

« Il est offert, pour la première zone de l'expropriation formant une superficie de 1,788 mètres, y compris les trois quarts de la maison d'habitation, une indemnité de 70,000 francs. Une pareille offre, tant pour le jardin, richement orné, que pour l'habitation, est plus que dérisoire, ce n'est que 40 fr. par mètre bâti ou non bâti.

« Si la totalité de cette élégante résidence était vendue au prix courant de tous les terrains nus de cette localité, dans l'enceinte de la ville, près de la Seine, non loin du bois de Boulogne et en façade sur la grande route de Versailles, avec la maison, les

constructions diverses, les riches plantations, le prix ne pourrait pas être moindre de 800,000 francs, le mètre ne fût-il estimé qu'à 90 francs. — La propriété comprend une superficie de 9,211 mètres.

« Mais il ne faut s'occuper que de ce qui est l'objet de la double expropriation aujourd'hui demandée.

« Les 2,589 mètres de superficie expropriée comprennent les 405 mètres de construction de la maison d'habitation; cette maison, solidement bâtie, est richement ornée à l'intérieur de boiseries, de peintures à fresque, de marbres de cheminée, de glaces immeubles par destination; le reste du terrain exproprié renferme des terrasses ornées de balustres, de grands et hauts perrons en pierre de taille, des bassins en pierre, remplis d'eau vive, une canalisation pour la distribution des eaux dans l'habitation, et, dans le jardin, des kiosques, des arbres magnifiques et un grand nombre d'arbustes rares, l'ensemble de ces 2,589 mètres, ornés de diverses constructions bien plantées avec pièces d'eau, ne peuvent pas être estimées à moins de 200 francs le mètre.

« Soit pour 2,589 mètres . . . . 517,800 fr.

« Mais M. Gavarni ne doit pas être seulement indemnisé de la portion de sa propriété dont il subit l'expropriation. Il doit en outre être indemnisé de l'immense dépréciation de ce qui lui restera de cette charmante propriété.

« La partie non expropriée comprend une superficie de 6,622 mètres. Cette partie, désormais inhabitable, formée d'un terrain très-accidenté, n'est plus qu'un débris de jardin de luxe. Elle renferme une glacière monumentale estimée par les architectes à plus de 40,000 francs; des terrains, des

ponts, une basse-cour, un verger, un potager, des magasins construits sans voûte pour le service de la maison d'habitation qui n'existera plus. Cette partie se trouvera, par suite de la construction du chemin de fer, dans une situation déplorable. Le chemin de fer régnant sur toute la longueur, doit s'élever, pour les talus et routes à 5 mètres au-dessus du sol et, pour le viaduc à 11 mètres de hauteur au-dessus des routes ou boulevards, en sorte que ce terrain se trouvera dominé à l'est et dans toute sa longueur, par des remblais et des constructions s'élevant jusqu'à 16 *mètres* au-dessus de la propriété non expropriée, qui ne formera plus qu'un bas fond. Toutes les constructions et tous les ornements de ces 6,622 mètres, séparés de l'ensemble de la propriété, les terrassements disposés pour joindre la maison d'habitation, tout sera désormais sans objet, sans utilité, et certainement c'est être au-dessous de la vérité que de fixer la dépréciation à 25 francs par mètre de superficie.

« Soit pour 6,662 mètres à 25 francs, une somme de 165,550 francs.

« Au lieu de 70,000 francs dérisoirement offerts, M. Gavarni est donc matériellement en droit à titre d'indemnité :

1° Pour les parties expropriées. . . ,	517,800 fr.
2. Pour la dépréciation de la partie non expropriée.	165,550
Soit	683,350 fr.

« Messieurs les jurés reconnaîtront que M. Gavarni, expulsé de sa résidence, qui est son seul domicile, a droit d'être indemnisé de son déplacement, des frais de son nouvel établissement et de la perte

de la jouissance inappréciable à son âge, d'une propriété, objet de ses soins, de sa prédilection, habitation de ville et de campagne qu'il a créée avec art, et dont il avait fait une retraite au gré de son goût et avec d'énormes dépenses.

M. Gavarni demande de l'équité de messieurs les jurés, une indemnité totale de. . . . . 750,000 fr.

« Me Berryer, *avocat.*
« Ancien bâtonnier de l'ordre. »

Le cabinet de l'empereur dut transmettre ce mémoire à M. Haussmann, qui répondit au dernier moment :

Monsieur le Conseiller d'État, secrétaire de l'Empereur, chef du cabinet de Sa Majesté.

« Paris, le 13 janvier 1865.

« Monsieur,

« Vous m'avez fait l'honneur de me transmettre, par ordre de l'Empereur, deux requêtes adressées à Sa Majesté : La première par le sieur Angeli, ancien sous-officier aux voltigeurs de la garde, qui sollicite l'auguste patronage de l'Empereur à l'appui de la demande qu'il a formée d'un emploi d'ordonnateur suppléant dans le service des Pompes funèbres.

« Cette requête sera de ma part l'objet d'un examen bienveillant.

« La seconde par M. Gavarni, qui demande que la ville acquière, *dans un but de spéculation*, les 6,940 mètres restant de sa propriété atteinte par l'expropriation pour l'établissement du chemin de fer de ceinture.

« J'ai déjà rendu compte à une autre époque des circonstances de cette affaire à l'Empereur. La nouvelle réclamation de M. Gavarni m'oblige à revenir sur mes précédentes explications.

Quand la ville, à la suite de travaux de voierie, se trouve en présence d'un excédant de terrain, elle en effectue la revente; mais cette opération ne saurait, dans aucun cas, être taxée de spéculation. Ici d'ailleurs ce n'est pas la ville, mais l'État qui est en cause. Les 2,271 mètres que le tracé du chemin de fer a retranchés de la propriété de M. Gavarni ont été reconnus suffisants pour l'exécution des travaux projetés. La partie restante, bâtie et bien plantée, comme M. Gavarni lui-même le fait remarquer, est de beaucoup supérieure à un quart de la contenance totale. Aucune des circonstances qui, aux termes de la loi du 3 mai 1841, peuvent faire requérir l'expropriation entière, n'existe donc dans l'espèce. La prétention plusieurs fois émise par le pétitionnaire, d'être dépossédé de l'ensemble de sa propriété ne repose sur aucun droit, et l'administration ne saurait — pas plus dans cette occasion que dans tout autre — subordonner l'intérêt public à des convenances particulières.

« Vous avez bien voulu en me transmettant cette requête, me donner communication d'une note confidentielle où M. Gavarni dénonce à la justice de l'Empereur les procédés dont il aurait été l'objet de la part de mon administration. L'exagération des termes dans lesquels cette note est conçue montre assez quelle est la valeur de ses allégations.

« Relativement à la violation de domicile dont se plaint M. Gavarni, il me suffira de rappeler que c'est

sur les instances réitérées des ingénieurs chargés des travaux du chemin de fer, dont le mauvais vouloir de M. Gavarni paralysait toutes les opérations, et après en avoir référé spécialement à l'Empereur, que j'ai donné l'ordre à ceux-ci de prendre possession des terrains expropriés, après versement effectué du prix de ces terrains à la Caisse des dépôts et consignations.

Quant au non-payement de l'indemnité qui lui a été allouée par le jury, c'est à lui seul et à la conduite qu'il a tenue dans toute cette affaire que M. Gavarni doit s'en prendre. Non content de se soustraire à l'accomplissement de toutes les formaliées exigées en pareil cas, il semble qu'il ait pris à tâche de dérouter, pendant plusieurs mois, toutes les recherches de mon administration. Une note placée sous les yeux de l'Empereur lui a fait connaître ces faits dans tous ces détails.

« Quoi qu'il en soit, malgré les obstacles suscités et grâce aux efforts persévérants de mon administration, cette affaire touche aujourd'hui à son terme. Un arrêté que j'ai pris en date du 10 de ce mois autorise le retrait de la somme consignée à la Caisse des dépôts et consignations. M. Gavarni n'aura plus qu'à s'entendre, pour le reste, avec l'avoué de l'administration.

« Agréez, monsieur, l'assurance de ma haute considération.

« *Le sénateur, préfet de la Seine*,
« HAUSSMANN. »

En effet l'expropriation avait commencé effectivement, malgré ce billet hautain :

« Sire,

« Il n'est pas possible que Votre Majesté sache ce qui se passe : — que, par le fait d'un rapport *envoyé du cabinet de l'Empereur*, et que je ne pouvais pas ne pas prendre au sérieux, j'attends *depuis sept mois*, cloué dans une insupportable incertitude — et qu'enfin, ce soir, on me fait, au nom du préfet (à son insu sans doute aussi), sommation de quitter ma maison dans *vingt-quatre heures !* — « *l'indemnité* » (je ne sais laquelle), « ayant été », dit-on, « déposée à la Caisse des consignations. »

« Sire, vous êtes l'Empereur Napoléon III.

« De Votre Majesté le très-humble
et obéissant serviteur.

« GAVARNI. »

Gavarni vaincu ne se consola point du ravage de sa propriété d'élection.

Il habitait une maison, fermée à tout le monde, dans l'avenue de l'Impératrice. Presque personne ne reçut à temps la nouvelle de sa mort. Ce fut presque l'isolement d'un convoi de pauvre. Sa croix ne figurait même pas sur son cercueil.

JULES DE GONCOURT

26 juin 1870.

Il y a quelques jours, je recevais la dernière des livraisons de *l'Art au XVIIIe siècle*, celle qui contient *les Vignettistes, Eisen et Moreau.* Pour la première fois, depuis dix ans, l'envoi de l'une de ces plaquettes n'était signé que par Edmond. Je savais que depuis un an une maladie nerveuse opérait son travail fatal dans le cerveau de Jules que je ne voyais plus qu'aussi souvent que la discrétion le tolérait. Cette moitié d'envoi, si je puis dire, me troubla profondément. Cependant le lendemain un ami commun m'affirma, à ma grande surprise, qu'on croyait, au contraire, Jules mieux portant.

Lundi soir, un billet d'Edmond m'apprenait qu'une lésion à la base du cerveau avait déterminé une phthisie galopante ; et que, sans secousse, du reste, et sans qu'il eût visiblement repris sa connaissance, Jules de Goncourt s'était endormi, comme un enfant, dans l'insondable nuit.

Je l'ai vu à Auteuil, sur son lit de mort, grave, tout habillé comme pour une sortie. Son front s'était plissé ; ses yeux s'étaient rouverts ; son regard vitreux semblait plein d'un regret effrayant, d'un étonnement indicible, d'une indignation navrée contre ce sort qui brisait, avec ses chères espérances de gloire, les enlacements d'une amitié fraternelle sans exemple.

Je sais qu'il n'avait pas quarante ans ! Depuis la sortie du collége, une fusion s'était opérée entre ces deux esprits et ces deux cœurs, comme la fusion de deux lingots dans un creuset fait un métal nouveau. Toutes leurs études, tous leurs livres, toutes leurs pièces, furent conçus, discutés, écrits, corrigés en commun. Je leur écrivais : « A mon ami Edmond et Jules de Goncourt. »

Ses travaux littéraires ne m'appartiennent point ici ; d'ailleurs, qui saurait en dégager la part de son frère ? J'ai dit un jour l'intérêt

qu'y prenait Sainte-Beuve. C'est ce juge qu'il faut relire. Je ne veux qu'affirmer que Jules de Goncourt fut un des plus sincères hommes de lettres de notre temps, un piocheur et un original d'une race hardie et tenace qui se fait aussi rare que celle des faucons.

Il était Parisien, tout à fait Parisien. Quand je le vois passer dans mes souvenirs d'il y a dix ans, svelte et jaseur, blond comme un chérubin, l'œil bleu sombre tout traversé de vifs éclairs ou lourd de méditation absorbée, la bouche ironique et sans fiel, la main tendue aux amis, l'esprit chargé à mitraille de saillies vives, de mots gouailleurs, de jugements appuyés, avec je ne sais quoi de « casseur » mitigé par une exquise politesse, il me semble voir un Parisien de la seconde moitié du dernier siècle, ressuscité tout exprès pour s'assurer si quelque nouveau Gabriel de Saint-Aubin ne rôde pas sur les quais, dans les squares, dans les Mabille du Paris actuel.

Je ne leur ai jamais demandé de détails précis sur leurs origines, leur première vie. Je ne puis que rappeler ce passage de la préface d'*Henriette Maréchal* :

« ... Mon Dieu, ce n'est point notre faute (le *de* qui précède leur nom). Nous ne faisons que porter le nom de notre grand-père, un avocat,

membre de la Constituante de 89 ; le nom de notre père, un des plus jeunes officiers supérieurs de la Grande-Armée, mort à quarante-quatre ans des suites de ses fatigues et de ses blessures, de sept coups de sabre sur la tête, d'une action d'éclat en Italie, de la campagne de Russie faite tout du long, avec l'épaule droite cassée le lendemain de la Moskova... »

Le billet suivant, qu'il m'écrivait de Trouville il y a deux ou trois ans, donnera bien la mesure de sa vivacité d'esprit à la Gavarni.

1er août 67. Trouville, Hôtel du Bras-d'or.

« Mon cher ami,

C'est très-gentil d'écrire aux gens : Allons ! il n'y a plus de cœur qu'en province... Rue du Petit-Banquier !

Ah ! mon cher, Vichy, nous a gâtés.

Trouville !

Horrible cette année ! Rien que des paquets de bourgeois, des mères poussinières sur la plage, des monstres dans l'eau, et à table d'hôte — de cent couverts — des femmes à barbe qui causent du dernier article de M. de Rémusat dans *la Revue des Deux Mondes*.

Et nous sommes intallés par là-dessus affreusement.

Deux chambres comme des boîtes a cigares, des

chevaux sous nous, un enfant qui fait ses dents au-dessus, des femmes dont on entend tout — à côté, et dans ce moment une cloche...

Pour échapper à des idées de suicide, nous nous sommes plongés dans le travail.

Sans notre santé, qui croit avoir besoin de bains de mer, nous serions déjà revenus. Mais rassurez-vous, ô mon ami, nous finirons par revenir — le 15 courant. Et alors nous vous enlevons pour un jour à votre famille, et nous passerons douze heures de fête à nous donner une indigestion de l'Exposition. Nous verrons tout... tout!... tout!!!

Car vrai, vous nous manquez : vos vices nous plaisent.

A revoir donc. Japonaiserie *for ever* !

Et tout à vous,

JULES DE G.

P. S. — M. Thiers se promène ici tous les jours habillé tout en blanc : on dirait Polichinelle voué à la Vierge.

Voici une autre lettre de Jules d'un ton plus âpre. Elle est postérieure à la précédente de deux ans. La maladie nerveuse avait fait de sourds progrès et se compliquait d'autres accidents :

« Mon cher ami,

Il est très-vrai que nous sommes à Royat. Plût à Dieu que ce fût pour faire de l'eau-forte et admirer

le pain de sucre du Puy-de-Dôme; mais nous étions tous les deux, ces temps-ci, au bout du rouleau de notre santé, moi surtout. Je suis arrivé ici très-souffrant, et je puis dire très-malade, car j'ai été pris en chemin de fer d'une crise de foie qui m'a arrêté à Clermont. Aussitôt que j'ai été un peu remis de cette cruelle secousse dont j'avais perdu l'habitude depuis un an, je me suis mis au très-vigoureux traitement d'ici : bains minéraux et ferrugineux, eau minérale en verres d'eau à une source et en bouteille à table d'hôte, douches chaudes, et aujourd'hui je passe aux douches froides.

Un vrai trou que Royat, très-pittoresque et sans la moindre distraction, sans châlet C..., sans une heure qu'on puisse passer à autre chose qu'à se promener dans des sentiers de chèvres, et à travers la misère du village auvergnat. A notre hôtel, un monde compacte et attristant de scrofuleux, de douloureux, de névrosifiés, et tout au bout de la salle, une mère qui vient de perdre son fils unique de seize ans, et qui est une tête d'expression de la douleur, une Niobé moderne, d'un style que jamais art n'a jamais exprimé ! Nous nous sommes accrochés à un très-aimable général qui raconte de la guerre *vraie* et *vue*. Mon Dieu ! que c'est donc beau et inédit ! Quel champ pour un romancier se donnant l'émotion du coup de fusil ! et prenant ses notes au feu ! Ajoutez à cela un lot d'hystériques bourgeoises qui ont passé l'âge ; un bourgeois aigri, un Prud'homme venimeux et vénéneux ; un grec anémique avec un nom en *poulos*, et qui semble un photographe venant du mont Athos ; enfin deux Anglaises avec deux maris effarés, idiotisés par sept ans de

voyage, et qui traînent à leur remorque un amiral anglais, invisible et frappé d'hémiplégie.

Voilà la carte de la table d'hôte.

Si vous aviez quelque pitié de deux pauvres exilés en plein pays de sauvages, vous viendriez passer une journée ici. Nous ferions une promenade avec déjeuner et dîner assez bons.

... Je crois à ces eaux qui paraissent me faire du bien, et où j'ai rencontré un fort aimable médecin...

Cordialement à vous.

J. DE GONCOURT.

Il y a six mois, Jules de Goncourt pouvait travailler encore. Vers cette époque, en février, Edmond m'a lu, à Auteuil, quelques chapitres d'un volume sur Gavarni qu'ils venaient de terminer. Jules assistait à cette lecture. De sa voix déjà traînante, avec un geste déjà empâté, il rappelait par instants à son frère des traits caractéristiques à propos d'une nuit qu'ils passèrent auprès de Gavarni quand celui-ci perdit son fils adoré.

Le dernier travail auquel il ait collaboré est, je crois, un catalogue raisonné de leur superbe collection de dessins de maîtres français du XVIIIe siècle. C'est Edmond qui avait plus particulièrement l'amour de la collection, de la chasse et de la possession. Jules était un conseiller d'une mémoire sûre et d'un tact sans

égal. Il se fût borné à un petit nombre d'objets tout à fait supérieurs.

Je ne veux pas penser à la vie qui attend son frère. *Animæ dimidium meæ*... gémissait le poëte ! Il ne parlait que d'un ami... Je me rappelle que dans le parc du Petit-Trianon deux peupliers ont poussé si près l'un de l'autre qu'ils se sont soudés l'un à l'autre et que les cimes seules sont isolées. Imaginez-vous la foudre frappant, anéantissant un seul de ses arbres jumeaux !

J.-F. MILLET

1875.

La mort d'un peintre tel que Millet, tombé dans toute la force de l'âge et du talent, est un coup que le moment rend plus désastreux encore. Ce n'est pas seulement une de ses énergies que perd la France; l'école actuelle y manque la rencontre d'un de ces maîtres qui eussent fini par l'entraîner, au moins en partie, vers un terrain plus ferme que celui où elle erre. Fils de la terre de France et ne l'ayant jamais quittée ; méditatif et convaincu ; touchant enfin à ce qui avait été l'ambition de sa vie d'artiste et à ce qui fait, en germe, la grandeur de ses compositions, la peinture décorative ; survivant à ces gloires classiques qui

l'avaient opprimé sans l'abattre, Millet acquérait l'autorité et prenait une position unique. Son œuvre, d'esprit tout moderne, eût trouvé son développement normal et eût rayonné chaudement dans la société républicaine dont nous foulons le seuil.

Jean-François Millet est mort à Barbizon, sur la lisière de la forêt de Fontainebleau qui regarde la Brie, le 20 janvier 1875. On s'étonnerait qu'un homme aussi robustement charpenté, de mœurs laborieuses et casanières, fût tombé au milieu de sa soixantième année, si l'on ne songeait aux germes secrets de mort qu'absorbe la jeunesse en avalant la « vache enragée ». Millet ne s'est jamais livré bien bruyamment, mais depuis plusieurs années on ne le rencontrait plus guère, dans Paris, qu'aux jours d'ouverture des Salons. Il était de taille au-dessus de la moyenne; corpulent, à encolure de taureau, avec des mains de cultivateur. Les cheveux, bruns et rejetés en arrière, découvraient un front fin et volontaire, à la signification duquel ajoutaient des sourcils froncés, des yeux bleu très-foncé, peu ouverts et ironiques tant que le ton de la conversation ne s'élevait pas. Il avait le parler traînard des bas Normands et la parole un peu bègue. La réserve de son abord concordait avec ce que

sa conversation avait de mesuré et d'un peu doctoral. Tel on le voyait à Paris. Mais, à Barbizon, il reprenait, avec ses sabots, son jugement supérieur des gens et des choses, sa haute bonhomie et son parler naturel. Il habitait, non loin de son ami Théodore Rousseau, une petite maison attenant à un jardin qui lui a souvent servi pour ses fonds. Un soir, nous l'avons vu dominant, de son buste saillant et de sa tête grave, la longue table sans nappe autour de laquelle une demi-douzaine d'enfants tendaient vers la soupière fumante des assiettes de terre. Sa femme cherchait à endormir sur ses genoux un enfant en danger. Il y avait de grands silences, où l'on n'entendait plus que le ronron des chats pelotonnés devant l'âtre. Toute la sincérité et la grandeur austère de l'œuvre de Millet se révélait d'autant plus émouvante que nous savions que l'artiste supportait encore à ce moment une gêne cruelle. Plus tard, cet intérieur se fit plus bourgeois.

Millet était né le 4 octobre 1815, à Gréville, village de la côte normande, habité en partie seulement par des pêcheurs. Ses parents étaient des cultivateurs tenant le sol depuis un temps immémorial. Au Salon de 1866, sous le titre *Un bout du village de Gréville*, il nous fit voir son toit paternel : une grande chaumière

trapue, bâtie en galets, plantée sur l'extrémité d'une falaise, recevant à plein le vent du large et ayant pour compagnon un orme dont le tronc centenaire pousse de maigres brindilles. L'enfant n'était pas un petit bourgeois ; il battit les buissons, chercha des crabes à marée basse, regarda l'école du plus loin possible, jusqu'au jour où il fallut paître les oies et plus tard mener la charrue. Il avait été un bon laboureur. Il en gardait vanité. Un jour, en traversant la plaine de Chailly, il dit à l'ami qui marchait près de lui : « Vous allez voir ! » Il prend le manche de la charrue d'un paysan, fouette les chevaux, et retourne jusqu'au bout du champ un sillon droit comme un I. « Mes critiques sont gens instruits et de goût, j'imagine, a-t-il écrit ; mais je ne peux me mettre dans leur peau, et comme je n'ai jamais vu de ma vie autre chose que les champs, je tâche de dire comme je peux ce que j'y ai vu et éprouvé quand j'y travaillais.... »

Passé jeune homme, il lut, il s'essaya à dessiner, à sculpter. On voit des traces de son couteau sur le bois de la grande porte de la grange paternelle. Ayant travaillé le dessin à Cherbourg chez un professeur nommé Mouchel, il obtint, a-t-on écrit, une pension du département et s'embarqua pour Paris. Il entra

dans l'atelier de Paul Delaroche. Quelqu'un me dit se le rappeler alors comme un grand gars assez cassant. Il parlait beaucoup de Michel-Ange, ce qui est loin d'être un mal, mais ce qui le fit mal noter. On n'était point alors à ces révolutionnaires. Le diplomate Delaroche l'appelait « un homme dangereux ». Il quitta l'atelier et, dès 1840, eut cette chance inexplicable de faire recevoir au Salon un *Portrait d'homme*. Les portraits qu'il peignit dans ces premières années ne sont pas sans quelques affinités avec ceux du romantique Tassaert. Puis vinrent les jours de disette. Il nous a raconté qu'il avait accepté tout ce qui s'offrait : des enseignes pour des sages-femmes, des enseignes pour des vétérinaires, une enseigne (récemment repeinte par un vitrier) pour ce magasin de nouveautés, perpétuellement en liquidation, derrière l'église Notre-Dame de Lorette : une Vierge debout sur un croissant, tenant un enfant Jésus qui se renverse en enfant mutin. Il brossa sur calicot un *Maréchal Bugeaud à la bataille d'Isly*, pour une baraque de saltimbanques.

Il passa au Havre toute une année, apprécié par les capitaines au long cours qui exigent des portraits ressemblants et économiques. Puis, de retour à Paris, il reprit, avec Diaz, sur un mode nouveau, ces compositions idylli-

ques que Fragonard enlevait avec une verve endiablée et que Prud'hon imprégna de tant de chasteté : nymphes endormies dans des clairières ; baigneuses s'étirant sur la mousse des berges secrètes ; vierges surprises et dévêtues par des rondes d'amours malicieux. Diaz y mettait plus de coquetterie et de fraîcheur, Millet plus de contours et de sauvagerie.

Corrége est le maître qui paraît l'avoir le plus profondément remué, sans qu'il en ait absorbé le charme. Dans ces petits panneaux, il en exagérait inconsciemment le style lumineux. C'est bien de ce maître qu'il procède. Quand on examine une photographie imparfaite, c'est-à-dire ne donnant que les masses de lumière et d'ombre, d'après une œuvre quelconque de Millet, on reste étonné de la parenté avec les cartons du Corrége exposés au Louvre, dans les salles de dessins, et avec les fresques grandioses que l'on voit encore à Parme.

Mais le dégoût le prit d'un art galant sans portée et de pur commerce. Il rompit avec Diaz, qui lui disait avec colère : « Tes baigneuses sortent de l'étable ! » et était dans le vrai. Il essaya ses forces dans une *Tentation de saint Jérôme*. Elle fut refusée. En revanche le jury, — protecteur du grand art, — accepta, en 1844, une *Laitière*, « petite esquisse dans le

genre de Boucher », a écrit Th. Thoré, et la *Leçon d'équitation*, pastel qui n'a point laissé de traces.

Son véritable premier Salon est donc, en 1847, l'*Œdipe détaché de l'arbre.* Cette peinture a été revue récemment dans les galeries Durand-Ruel. Elle est d'un aspect maniéré et violent. Les tons sont plâtreux et plâtrés, les torses trop longs ; les membres sont noueux aux jointures et les extrémités appointies en fuseau. Mais la composition a les attaches dissimulées et solides, les nerfs, l'action des arrangements d'Eugène Delacroix. On est frappé de cette traduction de l'antique en un langage tourmenté, mais nouveau, de cette recherche du bizarre et du souple dont, par analogie, les biches en liberté, par exemple, fournissent mieux les attitudes, le principe esthétique que les modèles somnolents des ateliers.

Enfin, en 1848, avec une *Captivité des Juifs à Babylone*, qui est, pour ainsi dire, sa dernière tragédie de rhétoricien, Millet exposait un *Vanneur*. C'était son drapeau qu'il plantait, Ledru-Rollin le lui acheta (1). Millet, qui s'appartient enfin, s'installe à Barbizon et s'attaque,

(1) Malheureusement le tableau, revendu aux enchères après le coup d'Etat, passa en Amérique et brûla, il y a quelques années, à Boston, avec une *Femme veillant son enfant*.

avec une sincérité unique dans notre école depuis les Le Nain, à la représentation de la vie rurale, à la pénétration du centre dans lequel elle pousse et évolue. En 1849, c'est une *Paysanne assise*. En 1850-51, des *Botteleurs*, et ce *Semeur* que Victor Hugo a fait sien dans *Napoléon le Petit :* « ..... C'était cet ouvrier mystérieux qu'on voit au crépuscule, marchant à grands pas dans les sillons et lançant dans l'espace, avec un geste d'empire, les germes, les semences, la moisson future, la richesse de l'été prochain, le pain, la vie... »

Puis viennent, en 1853, des *Moissonneurs*, un *Berger*, une *Tondeuse de moutons*. Les artistes, la critique étaient en éveil, j'entends les artistes qui sentent et la critique qui juge, car rien ne fut épargné par les autres pour éloigner du nouveau maître le public. Les caricaturistes le traitèrent d'idiot, de partageux ; la haute critique de « peintre abaissant le niveau de l'Art ». Millet répondit en 1855 par un *Paysan greffant un arbre*, en 1857 par les *Glaneurs*, composition dans le sentiment simple et mélancolique de cette épigramme de l'Anthologie grecque : « Aux prises avec la misère et la faim, la vieille Nico et ses filles glanaient des épis. Elle fut suffoquée par la chaleur et mourut. Ses filles et ses compagnes lui prépa-

rèrent un bûcher sans bois, un bûcher d'épis et de chaume. Ne trouve pas mauvais, ô Cérès, que de jeunes filles aient brûlé une mortelle, une enfant de la terre, avec le produit de tes sillons. »

En 1859, cependant, le cri de l'opinion protesta contre ces rancunes d'écoles aux abois et ces effarements ridicules. Le ministère d'État acheta à Millet la *Femme faisant paître sa vache*, (non pour le Luxembourg, qui n'avait rien de Millet, mais pour quelque musée lointain). Il croyait réparer ainsi la cruelle bévue du jury qui avait refusé au maître son œuvre la plus haute et la plus saisissante, *le Bûcheron et la Mort*. Le jury se composait alors exclusivement des quatre premières sections de l'Académie des beaux-arts et des académiciens libres. A ce Salon de 1859, les membres jurés de la section de peinture étaient MM. Hersent, Ingres, Horace Vernet, Heim, Abel de Pujol, Picot, Schnetz, Couder, Brascassat, Cogniet, Robert-Fleury (1)...

La *Bergère avec son troupeau*, du Salon de 1864, figure exquise, d'une coloration souple et tiède que Millet n'a que rarement rencontrée, fut une œuvre parfaite. Un de nos amis,

(1) *Vidi prevaricantes*,.. lit-on sur la marge d'un des croquis de Millet.

Eugène Spuller, en a laissé cette description parfaite aussi : « Tout de suite notre imagination est saisie par cette étendue d'horizon, par ce calme des champs, vers cinq heures, en octobre, par ce ciel parsemé de nuages brillants et vivement éclairés. Sur le devant du tableau, une pauvre fille, jeune encore, travaillant à quelque tricot, se présente avec sa mine humble et douce, ses beaux yeux profonds et limpides. Elle est jeune et pourtant déjà grave : c'est une âme timide, une intelligence débile, à peine développée. Et puis, comme elle est chez elle, comme elle est de ce pays ! Ces maisons que vous voyez là-bas, elle va y retourner, y prendre son repas et son sommeil.... »

Une exhibition générale de l'œuvre de Millet avait été annoncée, promise. Elle n'a point eu lieu. Cela est infiniment regrettable ; la revue chronologique de ses peintures, de ses dessins, de ses eaux-fortes et les remarques techniques qu'elles doivent suggérer eussent été tout à son honneur, non sans provoquer des réserves sur ce que ses derniers envois avaient de trop tendu dans la conception et de trop laineux dans la touche. Mais la vue d'ensemble l'eût réhabilité, comme cela eut lieu pour Eugène Delacroix.

J.-F. Millet n'eut jamais la faiblesse de renier ce Romantisme auquel il avait dû, dès ses

premières académies dans l'atelier de Delaroche, un appui contre l'énervement académique. Rien ne le rapproche plus de Delacroix que sa propension aux idées générales, la conception des grands effets de la nature et peut-être la souplesse saine de ses jeunes paysannes. Il clôt l'ère romantique. Il ouvre l'ère naturaliste. Il marque, avec son *Vanneur*, l'avénement d'une évolution nouvelle de cet esprit français qui ne reste jamais en repos, et différente, plus classique assurément et moins franche à certains égards que celle qu'ouvrait si magnifiquement M. Gustave Courbet dans son *Enterrement d'Ornans* et d'autres œuvres de ce moment. Millet a osé présenter à la bourgeoisie moderne cet être terrible d'enlaidissement, de fatigue et d'opiniâtreté que La Bruyère avait une fois déjà amené en pleine cour de Louis XIV, et dont aucun artiste autre que les frères Le Nain ne s'était jamais soucié, dont personne ne se soucie plus dans l'école française, « ces êtres qui épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé ». Cela cadrait mal avec ce système de dépravation futile qui allait régner. Depuis les revues gardiennes des bonnes doctrines jusqu'à la plus basse presse,

ce ne fut pendant vingt ans qu'une injure contre ce maître qui vivait absorbé dans la longue contemplation de ses modèles et dans l'observation du plein air qui les fait gris, bruns et ternes comme les alouettes, les perdrix et les lièvres des guérêts, dans l'étude du geste sobre et répété qui les courbe vers la terre, des outils qui rendent leurs mains noueuses et calleuses, du soleil et du hâle qui teignent en couleur de brique les joues, le cou, les mains et les bras des filles, du pli des étoffes grossières qui n'accuse que la saillie des épaules, des coudes, des seins robustes, des hanches, des genoux.

Millet comptera, dans la plus haute et la plus exacte acception, parmi les vrais peintres d'histoire. Il a peint son pays et sa vie agricole. Il a noté scrupuleusement le vieux paysan encore attaché aux outils et aux vêtements traditionnels, encore victime effective du travail manuel et que rendront invraisemblable tout prochainement l'habit acheté à la ville et la machine aratoire. Il nous lègue la dernière incarnation de cet humain arriéré de qui Gambetta pouvait encore dire, en 1875, annonçant sa transformation prochaine (1) : « ....Le paysan ne change pas, lui, il n'est pas mobile ; il

(1) Discours aux électeurs de Belleville, 23 avril 1875.

est toujours aux prises avec les mèmes besoins, il est toujours soutenu par la même pensée, il a toujours l'œil fixé sur le même but; il n'a pas toujours été libre, et il ne lui entre pas beaucoup d'idées à la fois dans la tête; mais quand une idée y a pénétré, vainement les partis, les factions peuvent l'assaillir: elle est comme un coin dans le cœur d'un chêne, rien ne peut l'arracher. C'est là sa force.» L'instinct supérieur de ce maître, c'est d'avoir épié l'être humain dans sa fonction et le pays dans ses aspects caractéristiques. A la Normandie, il a pris les vergers ombreux au moment de la récolte des pommes, et les plateaux grandioses qui finissent brusquement sur la mer. A l'Auvergne, ses pentes roides semées d'ajonc, où les pastoures vont paître les chèvres en filant la quenouille. A la Brie, qu'il habita à peu près sans relâche depuis 1849, les chaumes où s'installent les parcs à moutons; les remises sur la lisière desquelles les fillettes gardent les oies, suivant, au crépuscule, d'un regard vague le vol aigu des sansonnets; les sentiers à fleur de gazon qui, aux rayons de la lune, serpentent dans la plaine comme des rubans oubliés; les celliers où l'on teille le chanvre, où l'on dévide la laine; les laiteries où l'on bat le beurre; puis les botteleurs de

foin et les glaneuses et les batteurs de blé ; puis les chambres où, le soir, assise près du berceau du poupon, la femme, à la lueur de la chandelle, reprise les effets de son homme endormi devant l'âtre.

Il se peut que cela soit de médiocre intérêt pour l'homme des villes. Devant le *Paysan appuyé sur sa houe*, « cet homme tout erené, écrivait Millet, dont on a entendu le han depuis le matin et qui tâche de se redresser un instant pour souffler », le dégoût se traduisit dans une bouche impériale par un mot qui fit fortune : *C'est Dumolard!* Non! Tel n'est point le sens de cette œuvre. Laideur et vice n'y sont point tout un. Il montre l'effort de la vie et la vertu du travail dans ces champs où le sort de la récolte dépend d'une gelée, où le long labeur n'assure point la vieillesse contre la misère, les infirmités, l'âpreté du fisc, l'ingratitude des enfants. Millet était un esprit austère. Il a rarement peint les jeunes hommes. Quant aux femmes, il ne les a jamais peintes qu'accomplissant leurs fonctions courantes, la couture, ou la tonte des moutons, ou fanant le foin, ou rapportant des seaux pleins d'eau, ou encore apprenant à leurs fillettes la couture, le tricot, les lettres de l'alphabet. Certes, cela n'est point propre à éveiller des idées

sensuelles. Qui ne sait combien furtives sont les amours des villageois et de combien de mystère s'entourent les couples qui, comme les fauves, se donnent la nuit des rendez-vous? Un jour, Millet nous dit un mot bien caractéristique. Devant un tableau de M. Jules Breton, alambiqué et par cela prêtant aux sous-entendus, Millet nous dit : « M. Breton peint des filles qui sont trop jolies pour rester au village. » Ce fut cependant ce sentimentalisme urbain (dont M. Jules Breton est revenu) qui plaisait au public. On sent, au contraire, toute la délicatesse de Millet dans le soin qu'il apporte à ne point user de ce qui n'est point strictement du domaine du peintre, à ne point substituer l'intention au fait. Il y a de lui un touchant tableau de genre : une grande chambre de paysan dans la pénombre, une jeune femme met dans les mains d'une petite fille une tasse pleine de soupe, et celle-ci va la porter à un pauvre dont on n'aperçoit qu'à peine l'humble silhouette par la porte entr'ouverte. Quelle candeur d'impression! Quelle réserve aussi et quelle crainte de forcer la note, dans le squelette de *la Mort et le Bûcheron*, qu'il a drapé et qu'il a tourné de dos, laissant au seul vieux bûcheron l'horreur de l'apparition!

Nous aimons peu ses pointes dans le domaine biblique ou catholique. Quand il exposa la *Famille de Tobie,* une femme demanda « si ces vieilles gens n'attendaient pas quelqu'un par la diligence ». Elle avait raison. Sans le secours du livret, la scène ne rappelait que cela. Quand Millet prétendit faire entendre à l'aide du pinceau l'Angelus (qui, du reste, n'interrompt guère les paysans à l'ouvrage), on fut presque excusable de se demander si ce n'étaient point « un homme et une femme bénissant un panier de pommes de terre». Millet montrait une sorte d'affectation à prouver qu'il avait retenu par cœur de longs passages de la Bible. Il voulut reprendre, comme Rembrandt, mais à la française, l'interprétation de la Bible. Le catholicisme ne comporte pas ces familiarités, ni l'esprit français ce mode de propagande.

Millet a attaché une grande importance à la silhouette des êtres et des choses, et à la généralisation des plans. Son œuvre acquiert par ce moyen une puissance d'impression extraordinaire. Une cabane de berger, une meule de blé, une charrue, une herse au repos dans un champ prennent une grandeur antique, religieuse, comme dans un bas-relief éginétique une faucille sur un autel. Les colorations ne tiennent plus qu'un rôle secondaire. Il a pu

ainsi répéter, avec un succès complet, l'épisode si mystérieux et si mystique du lever de la lune dans la campagne troublée à peine par les chevaux qui rentrent à la ferme ou les moutons que le berger enferme dans le parc.

Il nous faut dire qu'il a abusé parfois de la rigueur de son système. Aux figures, à un *Bûcheron* qui lève sa serpe pour parer une bourrée, il a donné des gestes automatiques; aux objets frappés par la lumière, tels les murs et les étoffes, il a donné un aspect cotonneux et lourd. On peut presque dire qu'il évoque l'idée d'un plus grand maître par ses dessins, ses pastels et ses eaux-fortes que par beaucoup de ses peintures à l'huile(1).

Une des originalités de notre temps sera d'avoir vu se produire des dessinateurs aussi variés et aussi puissants, aussi savants et aussi novateurs que Delacroix, que Daumier, que Théodore Rousseau, que Millet, et que ces maîtres n'aient longtemps recueilli que des quolibets et des gourmades. Sauf Delacroix, qui débuta dans « l'histoire » et s'y maintint, on peut dire que leur époque ne les a pas pris au sérieux. Millet n'a point rencontré l'utile

(1) L'un des plus colorés et des plus fermes de ses tableaux d'intérieur est chez M. Monjean ; une *Paysanne versant de l'eau de lessive dans un grand cuvier.*

application de son génie. Il avait toutes les aptitudes nécessaires pour faire un grand décorateur, non pas le décorateur qui brosse des toiles à l'effet, mais l'artiste dont les conceptions vastes et suivies appellent les développements de l'espace et de la série. Ses tableaux ne peuvent, pour ainsi dire, compter que comme des réductions. Le sens pratique du public français ne s'y est point trompé, et de là est né le grand malentendu.

Quand les figures étaient moyennes, on sentait qu'elles eussent été parfaites en grand format sur une muraille. Quand elles étaient traitées en grandeur nature, comme la *Tondeuse*, elles revêtaient une solennité que la peinture encadrée et placée dans les intérieurs ne comporte réellement pas. Une seule fois, — il faut le dire à la confusion des bureaux qui distribuent les travaux officiels, des gens riches qui depuis vingt ans se sont fait construire et décorer des hôtels, des grandes compagnies qui créaient, dans les gares, de vastes murailles vides, — une seule fois Millet a été appelé à peindre les *Saisons*. en façon décorative. Ces peintures ont orné la salle à manger d'un Alsacien, boulevard Haussmann.

(1) Ces compositions, de forme cintrée par le haut et de 2 mètres 1/2 de hauteur, sur 1 mètre 1/2 de largeur, ont passé

La chapelle de sainte Geneviève, que M. de Chennevières lui avait réservée dans la décoration générale du Panthéon, à l'étonnement comme à l'applaudissement général, lui arrivait bien tard. Mais l'expérience eût été topique. On ne peut hésiter sur l'effet, à côté des plus renommés de l'école de Rome, de ce peintre en sabots qui écrivit un jour en trois lignes cette profession de foi : « Il faut pouvoir faire servir le trivial à l'expression du sublime. Voilà la vraie force. »

L'exhibition de quarante-six pastels et dessins capitaux de J.-F. Millet, ouverte en ce moment au profit de sa veuve et de ses enfants, consacre définitivement la valeur du maître. L'œuvre sera compté pour un des plus

en vente, à l'hôtel Drouot, en avril 1875. *Le Printemps*, sorte d'idylle un Daphnis, offrant un nid à une Chloé, a été adjugé pour 10,500 francs ; *l'Hiver*, un Anacréon accueillant l'Amour transi, 7,000 francs ; *l'Été*, une Cérès, nue jusqu'aux reins, avec des seins énormes, la peau brunie d'une Briarde et coiffée d'épis murs, 8,000 francs. Cette mythologie était rude d'aspect et d'une conception ni très-neuve, ni très-rajeunie.

Le plafond (adjugé 7,800 francs) était plus original. Une Trouée dans l'azur, bordée de nuages clairs où voletaient des enfants ailés donnant la chasse à des hiboux et à des chauves-souris ; le tout pris dans une bordure d'où saillaient, en perspective, des cuisseaux de chevreuil, des volailles en broche, des melons, une lyre, des vases, des fiasques pleines et des fleurs. C'était réellement de la grande peinture, rayonnante et expressive.

solides matériaux de la gloire de notre temps. Mais tout n'est point dans cette seule réhabilitation. Une ferme confiance dans l'avenir de notre école naît de l'étude de cette doctrine nouvelle qui puise toute sa force, toute son émotion dans les spectacles de notre sol et les caractères de notre race, qui unit la science profonde des sentiments à la généralisation des faits, et qui dégage un intérêt supérieur et permanent des sujets rustiques.

L'intérêt excité parmi les artistes qui cherchent leur voie eux-mêmes et qui ont de la sensibilité l'est trop vivement, et l'applaudissement est trop général pour que cette exhibition reste stérile.

Ce spectacle ne sera public que pendant peu de semaines (1). Bientôt, l'heureux possesseur de ces quarante-neuf dessins, M. Gavet, les reprendra pour les joindre aux cinquante autres qu'il possède encore! La puissante coterie qui depuis vingt ans a fermé à Millet les galeries du Luxembourg, tient encore les clefs. Notre galerie nationale de l'art contemporain ne possède qu'une seule petite peinture et pas un seul dessin d'un artiste dont les qualités techniques sont des plus instructives, et dont

(1) Une vente considérable a suivi cette exhibition. Elle a produit 430,000 francs.

la pensée — dégagée de toute préoccupation d'archaïsme ou de dilettantisme — est des plus sereines, des mieux accommodées au mouvement actuel de la poésie et de la philosophie.

Mais ne nous attardons point aux reproches. Un jour viendra peut-être où d'intelligentes souscriptions s'ouvriront pour réparer — autant que faire se pourra — ces erreurs, et offrir à nos collections publiques ceux des feuillets glorieux de l'art français que l'étranger ne nous aurait point encore ravis.

Cette série de pastels et de dessins capitaux, dont nous ne voyons ici que la moitié, la salle ayant été construite dans une cour qui ne permettait pas plus de développement, a absorbé presque tout le temps de Millet, de 1864 à 1870. Millet s'y complaisait ; il y essayait l'effet futur de ses peintures à l'huile ; surtout il y trouvait le mode parfait de l'expression de sa pensée. La peinture à l'huile l'a souvent trahi, surtout dans ses dernières années. Le temps sans doute rendra plus ferme et mieux défini ce que sa palette voulait dire. Au sortir de l'atelier, sa peinture semblait souvent sourde et fatiguée parce qu'elle entassait et superposait trop d'intentions. Dans les derniers temps, on ne pouvait plus lui arracher ses tableaux. Sur un mur, une pierre, une écorce, il voulait « faire

sentir les couches déposées par l'âge ». Les erreurs de système des maîtres de cet ordre sont toujours respectables. La fresque ou la peinture à la cire sur des parties de murailles, voilà ce qu'il lui eût fallu, et ce dont le pastel ou le crayon noir le rapprochait dans une certaine mesure. Mais l'éducation publique a été tellement faussée que le pastel est classé parmi les « genres secondaires ». Il en faut revenir. Au milieu du dix-huitième siècle, Maurice Quentin de la Tour avait donné à ses études et à ses portraits le caractère le plus décidé et le plus souple. Millet vient de nouveau de faire gravir à ce procédé une quantité d'échelons en l'appliquant au paysage et aux occupations rurales. Tous les modes sont bons qui s'adaptent juste au concept. Le moyen n'est rien, la science et le sentiment sont tout. Millet a empli d'un modelé superbe ses silhouettes si expressives, rien qu'en appuyant son crayon en traits perpendiculaires, à peu près, au reste, comme l'avait fait Prudhon dans ses études sur papier bleu d'après le modèle.

Qu'on s'approche des *Femmes revenant de faire du bois*, on sera surpris de ne voir plus que des ombres noires, sans détail, presque flottantes, là où, à quelques pas, apparaissent de vraies paysannes s'avançant courbées sous

un long fagot. Si l'on veut encore pénétrer le secret du peintre, qu'on étudie les touches jaunes de pastel, dans la *Bergère et son troupeau :* le soleil descend rapidement vers l'horizon ; les rayons obliques s'enfoncent comme des traits d'or dans la laine des moutons ; ils s'émoussent sur les plis du manteau de la fillette. A distance, ces traits sabrés ne sont plus que les scintillements de l'astre éparpillés sur les substances et ils se noient dans la chaude harmonie d'un poudroiement éblouissant.

Nous pourrions multiplier ces exemples. Mais le grand enseignement est moins dans les qualités techniques — si hautes et si indépendantes qu'elles soient — que dans la mâle donnée et la saine éloquence de l'œuvre. Rarement la parole écrite a montré avec plus d'à-propos l'être humain dans sa fonction de lutte avec la terre ; rarement elle a mieux énuméré les péripéties de ce combat, ses défaites et ses triomphes : l'orage qui noie les foins et les avoines, le soleil qui surchauffe le chaume, la moisson qui tombe sous la faucille. Rarement elle a mieux mis en relief, en action, à leur place, le décor et les accessoires : le laboureur, la mère à la maison, la veillée, les gardeuses d'oies, roses comme des pommes, les moissonneurs accablés ; et aussi les levers de soleil em-

perlés de rosée, les ciels d'automne que rayent les vols d'oiseaux voyageurs, le sillon, le retour des champs, le guéret, les bouquets d'arbres d'où s'envolent les feuilles rousses, le soleil, déformé par les vapeurs, descendant comme rouge de la menace de ne plus revenir, au bout de la longue plaine déserte. Du même coup sont évoqués ce que l'Antiquité a déposé de plus harmonieux dans notre mémoire, et ce que la nature a laissé en nous de souvenirs distincts ou confus (1).

Tel est le signe des œuvres vraiment françaises.

On oublie trop que la France avait déjà ébauché — sur un mode plus naïf mais non moins caractéristique — ce poëme de la vie champêtre.

En feuilletant nos calendriers manuscrits du Moyen âge, on retrouvera sur leurs marges ces occupations des douze mois du paysan, tantôt dans les vergers que le printemps poudre de blanc et de rose, tantôt sur le flanc des coteaux que tondent les moutons, tantôt dans la

(1) Je lis dans un billet de lui, du 1er décembre 1866. «... J'ai travaillé aux dessins que vous avez vus commencés. Quand ils seront terminés je vous en avertirai. J'ai vu il y a quelque temps un soleil couchant *d'une nature très-particulière et bien de la saison*. Je vais m'efforcer de rendre l'impression que j'en ai reçue... »

cour où l'on saigne le porc pour les boudins de Noël, tantôt dans la maison, le soir, quand l'enfant dort, que le mari tresse un panier et que la femme tire l'aiguille. C'est l'école des miniaturistes de Tours qui avait créé les plus délicats parmi ces chefs-d'œuvre, que l'invasion des décorateurs italiens fit tomber en oubli. C'est dans le cœur de la France, dans la Brie, que se raviva cette poésie d'un arome si local et si franc.

Nous le répétons, il ne se peut pas qu'un tel mouvement s'arrête. Il prépare à tout sa place, à la force comme à la sensibilité, à l'austérité comme à la grâce, à la vérité comme à l'exaltation des sens. On a trop souvent reproché à Millet d'affecter une sorte de dédain pour l'image de la jeunesse aimable et charmante. On verra ici dans les *Maraudeuses*, dans l'*Agneau nouveau-né*, dans la *Bergère assise sur une barrière*, des types de la fraîcheur, de l'harmonie dans les traits, de la force équilibrée. Mais cette « beauté du diable », que les habitants des villes sont habitués à voir plus prolongée sur les joues de leurs enfants et de leurs jeunes femmes, elle passe vite au milieu des champs, sous les grands souffles des équinoxes, les âpres morsures de la bise, les coups répétés du soleil. Millet a cherché la beauté dans

ses raisons souveraines : la belle proportion du squelette, la liberté et la souplesse des membres, la logique des gestes professionnels, du vêtement, des attitudes. Cela démontre combien est incomplet l'enseignement des élèves de David. Les artistes trouveront dans l'œuvre d'Ingres un choix de formes épurées, de même qu'on cherche dans un *Gradus* les meilleures citations des poëtes. Mais ces morceaux, parfaits en soi, sont isolés et morts. Ingres n'a pu se montrer supérieur que dans quelques portraits et quelques figures. L'étude de ses modèles le ramenait sans cesse, par la nécessité de la ressemblance, à la nécessité de coudre des morceaux de nature que son « absence d'entrailles » l'eût conduit à raffiner dans une composition jusqu'à l'abstraction pure du bas-relief. Millet, au contraire, de même qu'Eugène Delacroix l'avait fait dans une donnée plus particulièrement décorative, n'a pas distrait la forme du mouvement, le morceau de l'enveloppe, la saillie du ressort. Son œuvre y puise une puissance unique d'originalité et de logique, que décuple encore son observation constante des centres. Cela lui a fait trouver du même coup les rapports exacts de proportion, entre les figures et le paysage, entre les silhouettes, les valeurs lumineuses et

les colorations accidentelles. Il est à tous égards un des esprits les plus concrets que la France ait produits.

Quoi de plus terrible que son *Vigneron au repos*, assis, suant, les bras pendant entre les jambes écartées, les mains ayant pris des nodosités de ceps de vigne, les pieds poudreux, la bouche ouverte, le front presque incapable d'assembler des idées autres que celles qui se rapportent à cette vigne qui lui demande un si dur effort ! C'est le vieux paysan, cet être qui, en certains coins de le campagne, n'a guère changé, même d'écorce, depuis le XVII[e] siècle. « Certains animaux farouches, des mâles et des femelles répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible... »

Plus loin, voici *le Bûcheron*, *le Semeur*, aux grandes enjambées et au geste auguste ; puis *les Bêcheurs*, deux robustes jeunes hommes qui poussent le fer de la bêche d'un coup de pied et qui, penchés en avant, la tête nue, arrosent littéralement le sol de leur sueur. Puis *le Berger*. Millet, paysan lui-même, a rendu avec une sorte de souvenir d'effroi secret cette figure isolée, calme, muette, ce berger qui est un peu médecin, un peu astronome, un peu

sorcier. Tantôt il l'adosse à un bouquet d'arbres que fouette la bise, laissant errer ses vagues regards sur la plaine dénudée; tantôt il le voit penché en avant, immobilisé dans une silhouette que le pan de son lourd manteau, écarté du bas par la houlette, fait ressembler à la silhouette des échassiers, qui parfois laissent pendre une aile jusqu'à terre; tantôt il l'enlève en vigueur estompée sur le ciel que blanchissent la lune et les étoiles, ouvrant la porte du parc aux moutons, qui s'y poussent, et levant sa houlette d'un geste qui est le geste de l'autorité même.

Son génie se prête bien au mystère des formes éveillant des idées mélancoliques et conduisant presque à l'effroi. Cependant, sauf une admirable *Cour de ferme la nuit*, qu'animent seuls un chien qui veille, un chat qui gravit une échelle et les rayons de la lune; sauf des *Cerfs sortant de la forêt*, silencieux, prudents et droits, il ne se complaît pas dans ce que le silence de l'ombre a de mélodramatique. Il l'interprète comme le poëte de la *Légende des siècles*,

Une immense bonté tombait du firmament.

Il le rompt d'ordinaire par les pas des chevaux

du laboureur rentrant à la ferme ou du ménage qui revient du marché.

Il excelle à évoquer la sensation du bruit spécial à telle fonction ou à tel moment : le ronron du rouet, le coup sec de la serpe sur le billot, les croassements des corbeaux qui tournoient comme un vol de papiers brûlés, le piétinement du troupeau, le coup du clairon des oies, le rhythme sonore des fléaux battant le sarrasin. Dans la *Récolte du sarrasin*, épisode pris, croyons-nous, dans les environs de Cherbourg, une vingtaine de batteurs sont vus, au second plan, rangés en rond. Aucune parole ne saurait exprimer avec quelle puissance d'évocation les fléaux suspendus en l'air et retombant marquent la mesure et font échos dans les profondeurs de la campagne.

Chacun ira, dans cette série si pleine et si variée, à ce qui répond le mieux à ses sentiments habituels. Avec un tel maître, pas de transactions. Nous nous tenons en garde contre la sollicitation d'indiquer trop nos préférences personnelles. Cependant nous devons citer, comme nous paraissant du premier ordre, *les Meules et le Troupeau de moutons dans la plaine de Barbizon :* caressées par un tiède soleil d'automne, les meules se dressent blondes et pleines comme ces seins que les an-

ciens multipliaient sur la poitrine de Cybèle. Puis *la Fin de la journée,* un paysan sur la terre retournée, qui enfile la manche de sa veste aux premiers avertissements du serein qui tombe du ciel. Enfin *la Méridienne*, la femme étendue le long de son homme. « Lorsque le chardon fleurit et que la sonore cigale chante sa chanson harmonieuse en agitant ses ailes, dans la chaude saison d'été, alors les hommes sont accablés de faiblesse, parce que Seirios dessèche leurs têtes et leurs genoux, et parce que tout leur corps est desséché par la chaleur.... »

Puisque Hésiode nous est revenu en mémoire à propos de ce couple qui dort au pied d'une meule, l'homme sur le dos, la nuque sur les deux bras, le ventre en creux, les pieds hors des lourds souliers près de la femme pelotonnée comme une perdrix, encore gracile et gracieuse sous ses vêtements épais, disons qu'on ne saurait rencontrer d'analogies plus étroites entre cette série de dessins et le poëme des *Travaux et les Jours*. L'une et l'autre œuvre mélangent dans la proportion la plus singulière l'abstraction mystique du penseur et les renseignements familiers de l'*Almanach du Bon laboureur*. En s'y appliquant un peu, on verra que Millet a exprimé dans le même détail précis et

typique les instruments journaliers, la brouette, la bêche, la faucille, la serpe, la herse, la charrue, la baratte ; puis les occupations du jour : le jeune couple qui part dès l'aube froide et embaumée, la fille un panier sur la tête, le gars la houe sur l'épaule et une main dans la poche ; la femme qui bat le beurre, qui reprise ou coud, qui balaye la maison, qui lave le linge, tandis que le jeune frère, assis dans la cour sous un poirier, veille sur le poupon rose emmaillotté entre ses jambes (une des compositions les plus émouvantes dans sa simplicité pittoresque) ; puis les mois et les saisons : avril où la grêle des giboulées noires cingle les ânes résignés ; l'été qui offre des prunelles aux enfants en maraude ; l'automne où le soleil, lançant de longs rayons blancs entre les couches de nuages lourds, promet pour le lendemain la pluie grise et tenace ; l'hiver, qui charge de givre et rabat les brins d'herbe desséchés. Chaque saison a ainsi ses aspects caractéristiques, ses levers de soleil nuancés ou pâles, ses crépuscules ardents ou livides, sa lune blême ou luisante.

Aucun peintre, en aucune école, n'a poussé plus loin le soin et l'art des premiers plans. Une étude de *Pissenlits* indiquera à quelles recherches précises, minutieuses, Millet savait

s'astreindre. En général, les mottes de terre, les plaques de gazon viennent jusqu'à la bordure du cadre, précises dans leur dessin massé, savamment observées dans leur valeur et ne dominant point, mais donnant une assiette solide et logique aux plans qui s'étagent, se déroulent et se confondent enfin avec le ciel dans les brumes de l'horizon.

Plus nettement encore que Théodore Rousseau, il a formulé cette loi de la largeur sommaire et solide des premiers plans, qui marque d'un cachet reconnaissable le paysage moderne.

Nous compléterons cette étude lorsque les amis de Millet auront organisé — ainsi qu'ils l'ont promis — une exposition générale de ses peintures. Restons aujourd'hui sur notre impression d'admiration sans réserves envers un maître qui a si savamment obéi à ses instincts et à sa volonté. Millet bénéficie de ce fait qu'il a vécu le paysan qu'il nous montre. Mais, fils de paysan, il a demandé à l'éducation les armes que fournit la généralisation des sensations et des réflexions. Tout est sain et viril dans cet œuvre qui ne pouvait naître que d'un rêveur fuyant les villes, d'un naïf absorbant par tous les pores les impressions mobiles et troublantes du printemps et de l'automne,

ces deux moments spéciaux que ne connaissent ni l'extrême Nord ni l'extrême Midi, et qui ont tant affiné la race française. Tout y proclame la patience et le recueillement du travail, le calme des champs et l'ordre de l'intérieur champêtre. Tout y donne l'idée de la famille forte et honnête. Dégager ainsi d'un peuple agricole sa vertu passive est un trait nouveau et notable. Il fait honneur au génie de notre école, et il engage. Il prouve quelle place sont appelés à prendre les artistes dans l'ensemble du mouvement qui emporte la société moderne vers les grandes conquêtes d'un idéal nouveau.

LES DESSINS

DE

VICTOR HUGO

1875.

Les surprenantes facultés de M. Victor Hugo pour le dessin, c'est-à-dire pour une réduction rapide, colorée et ingénieuse des souvenirs de nature ou des types imaginés, ont été célébrées (1). Le public sait qu'il existe à côté du poëte de génie un artiste original. Mais il ne saurait être indifférent d'insister sur l'ensemble de produc-

(1) Ainsi, dans le *Salon de* 1859, de Ch. Baudelaire : « ... Je n'ai pas trouvé dans les paysagistes la beauté surnaturelle des paysages de Delacroix, non plus que la magnifique imagination qui coule dans les dessins de Victor Hugo, comme le mystère dans le ciel. Je parle de ses dessins à l'encre de Chine, car il est trop évident qu'en poésie notre poëte est le roi des paysagistes... »

tions plus nombreuses et plus parfaites qu'on ne les suppose encore. Cette étude complétera d'ailleurs, en un point spécial, l'idée que l'on cherche à se former de la vaste topographie de ce puissant cerveau.

Victor Hugo possède à un degré énergique le don d'emprisonner dans un contour, d'évoquer par un jet de lumière, de noyer dans des ombres traversées de reflets l'image des choses que fait vivre son vers. Burgs démantelés soudés aux pics, levers de lune qui donnent aux arbres des silhouettes de fantômes, tempêtes qui assaillent les barques, lacs immobiles, rivières serpentant dans de larges plaines, palais féeriques, fleurs et oiseaux fabuleux, gorges arides, cathédrales élancées, lourds pignons sur rues, même les foules bariolées qui roulent vers des buts inconnus et les êtres dont l'allure ou la physionomie, rapidement entrevue, à une intensité exceptionnelle; il a tout réduit avec une certitude étonnante. Il a couvert les marges de ses prodigieux poëmes « d'illustrations » dont l'avenir tiendra compte avec une sorte de stupéfaction. M. Hugo serait, dans la stricte acception, en mesure d'illustrer lui-même son œuvre (1).

(1) M. Chiffart, à qui sont dus les bois des *Travailleurs de la mer*, nous a désigné *le Roi des Auxcriniers* (page 25)

Il lui a plu de n'user de cette faculté innée qu'à des intervalles capricieux. Il a entendu la maintenir à son ordre. Il ne l'a exercée que comme un délassement. Mais on sent à ce qu'elle lui fournit, sans avoir subi la méthode de l'enseignement ni la culture suivie, qu'elle eût pu prendre un développement supérieur. Dans ces moments, déjà lointains, où l'école romantique dégelait l'art français, elle eût pu faire de Victor Hugo un maître d'une capitale importance. Ne nous arrêtons pas à des hypothèses. Jugeons ce qui est. Certainement, le jour où l'un de ses amis léguera au Musée du Luxembourg quelqu'un de ces morceaux qu'il a travaillés en artiste patient et bien doué, ce dessin aura place assurée par d'autres raisons que l'admiration pour le poëte, et surprendra autant par la logique et la sûreté du rendu que par la grâce et la force de la conception.

comme une rencontre singulière avec le croquis dont le romancier avait illustré la marge même de son texte : « La même attitude, la même expression, le même nombre d'écailles et le même effet, au moins comme parti pris, avec cette différence seule, c'est que lui dessine autrement qu'un habitué et qu'il écrase quelquefois sa plume ou son pinceau, comme un lion qui dessinerait à côté d'un animal plus faible ou plus patient... »

La *Chaire Gild Hom Ur* (également dans *les Travailleurs de la mer*, p. 19), le *Saint-Malo*, et le *titre* de la première partie portent les initiales V. H.

La plus ancienne constatation de ce don naturel nous est fournie par un passage du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* « Sur la page du dernier et, par conséquent, du meilleur de ses cahiers, a écrit Mme Hugo, je trouve ceci : *Les bêtises que je faisais avant ma naissance;* et au-dessous un œuf dessiné dans lequel on voit quelque chose d'informe et d'horrible, au bas de quoi il y a : *Oiseau.* » Ce croquis était fait en 1815, c'est-à-dire par un collégien de treize ans. Mme Hugo « regardant dans l'œuf » y voit... une tragédie. En prenant « l'œuf, l'informe et l'horrible » pour eux-mêmes, nous y voyons, nous, le germe d'une série très-typique, les caricatures.

Eût-on été enfant de génie, on est toujours quelque peu homme de son temps. La caricature, les charges à froid, à la fois académiques et bouffonnes, de Carle Vernet étaient en vogue, et le trait imité des Anglais était le procédé à la mode. Victor Hugo adopta le procédé, mais réserva la donnée. Une gravité mordante — les Anglais en usent supérieurement dans la satire politique ou sociale — est le caractère précis de ces plaisanteries pincées, dont le mot « caricature » ne rendrait point le sens intime. Les mouvements n'ont rien de précisément disloqué. Cependant la déformation des traits, la

table de cabaret chargée de pots et de verres,

C'est un homme fort doux et de vie élégante,
Un seigneur dont jamais un juron ne tomba
Et mon ami de cœur, nommé Gulatromba...

Telle fut la première manière de notre maître

Il y recourt encore dans les cas graves. En février 1870, nous recevions de Hauteville-House un profil dont la bouche, la gueule faudrait-il dire, ricane ignoblement « *Spectateur point corrigé par la vue de la guillotine.* » La lettre d'envoi disait : « ... *Puisque vous voulez bien vous intéresser à mes griffonnages, je vous envoie celui-ci. C'est ma protestation contre l'exécution de Troppmann. (Plus le coupable est hideux, plus l'application du principe est grande.) Donc voici un spectateur de la chose...* »

L'an dernier, M. Hugo a terminé, pour ses petits enfants, une suite, effrayante, de têtes de chapitre ou de culs-de-lampe pour un récit laissé en blanc. Acteurs et spectateurs de l'accusation, du jugement, de la torture, de la marche au bûcher d'une jeune fille convaincue de possession, sont suivis traits à traits. Point de corps. Rien que des bustes. Parfois même rien qu'un profil. Le trait a été tracé d'un jet, — ja-

gilet, les jambes molles d'un pantalon à pied, en flanelle ; voilà le corps. Deux saillies d'épaules font sentir des mains enfoncées dans les poches d'une redingote à la propriétaire, solennellement ouverte. Point de barbe. Dédain de ce qui peut troubler les digestions, terreur blême du nouveau, appel aux répressions féroces et impitoyables, tout « l'homme moral » est en germe sous ce crâne poli comme une bille. Quelle prescience !

Le précieux album de Mme Paul Meurice contient quelques autres charges : une *Bossue chinoise*, portant sa bosse avec une ingénuité tout exotique ; un *Individu qui fait des visites*, condensant toute sa vie d'homme rangé dans le regard qui choisit pour ses escarpins les pointes des pavés secs. — M. Auguste Vacquerie en a recueilli de caractéristiques, qui sentent le combat. « *Je n'aime point toute cette poésie nébuleuse*, » laisse tomber de sa lèvre inférieure avancée, quelqu'un, les yeux clignotants, le doigt dans les entournures. « *Perfide, dans quel état m'avez-vous réduite!*... (sur le verso d'une lettre qui nous précise une date, 1827). » Puis, le type deux fois répété de l'ami fameux de don César de Bazan : manteau en scie, rapière aux reins, feutre à plume délirante, Gulatromba est assis devant une

public est manifestement contre la condamnée ; *une femme reproduit sa grimace.* Ce n'est plus qu'une ombre lamentable, conservant sur des traits convulsés une douceur étonnée, que l'on conduit au bûcher au milieu des chants liturgiques. Une seule figure proteste ; un visage grave, contenu, troublé jusque dans les moelles, muet, quelqu'un qui, en pleine Renaissance, pressent l'abolition de la torture pour cause de sorcellerie.

Pour nous débarbouiller de ce cauchemar, renvoyons notre lecteur au *Rêve de Jeanne*, un croquis en charge, fac-similé par Flameng dans *l'Année terrible.* « Petite Jeanne » raconte le matin ses rêves à « Papapa » ; des oiseaux qui s'envolent, des vaches, grosses comme des maisons, menées par elle avec un fouet. Et Papapa note tout cela au trait.

Parlons d'un Victor Hugo décorateur.

C'est, à n'en point douter, vers un genre de peinture touchant à la décoration, sans doute vers la décoration théâtrale elle-même, qu'il eût poussé, s'il n'était allé droit, dès le collége, à la littérature. Ses moindres croquis donnent des indications de décor. Les dessins sont souvent touchés au lavis ou à la gouache. L'aquarelle que M. Méaulle a si bien traduite (1), la

(1) Cet article a paru primitivement dans le journal *l'Art*,

mais repris, ni renforcé, — à la plume ou aux crayons rouge ou bleu. Les types déterminent avec une accentuation incisive la fonction des individus. Dans ce milieu violent et fanatique, rusé et flétri, la pauvre jeune malade brille doucement, de la grâce naïve et émouvante d'une fleur épanouie dans le purin d'un fumier.

Nous nous bornons à quelques citations des légendes. Toutes sont caractéristiques; et, s'enchaînant rigoureusement, elles donnent à cet album la marche précise d'un compte rendu. Le prologue nous fait connaître : la *Sorcière extatique*, le *Grand Inquisiteur*, les *Casuites et Théologiens de bonne foi et tout à fait convaincus de la culpabilité de l'accusée, criminalistes et démonologues infaillibles*. Viennent les juges, l'un *très-malin*, l'autre *extrêmement capable*, un troisième *démonologue perspicace;* les pièces à conviction, *diables avec lesquels elle a eu des relations; crânes, dents, chiens pour incantation; oiseau déclassé dont les caquetages l'ont compromise; démone vue en rêve*. Pendant qu'on la déshabille pour les tortures, d'étranges regards, des éclairs de concupiscence s'allument. Le premier effet de la torture sur la pauvrette est de lui faire tomber un coin de la bouche, comme à la suite d'une hémiplégie. Après le

comprise, il se fit décorateur et dessina lui-même la scène qu'il voulait. » Autre incident. Lorsqu'on posa le décor du second acte, qu'il n'avait pas vu, « il s'aperçut que la porte dérobée par où Lucrèce Borgia allait faire évader Gennaro était splendide.

« Cette porte est absurde, dit-il. M. Séchan est-il au théâtre ? »

— C'est vrai, dit le directeur, on leur demande une porte dérobée, et ils vous font une porte qui crève les yeux. »

— M. Séchan est-il au théâtre ? »

On chercha M. Séchan qu'on ne trouva pas. Lès minutès s'écoulaient, et l'entr'acte avait déjà trop duré.

« Y a-t-il de la couleur ? demanda M. Victor Hugo.

— Oui, les peintres ont travaillé ici toute la journée et n'ont rien emporté.

— Allez me chercher les pots et les brosses.

« On apporta ce qu'il fallait, et l'auteur se mit à repeindre lui-même sa décoration. La tenture de la salle était rouge à filets d'or ; il recouvrit de rouge les sculptures de la porte sur laquelle il continua les raies d'or, de sorte qu'elle se confondit avec le reste de la tenture... »

Plus tard, lorsque Victor Hugo s'engagea

Maison des drapeaux, dans la rue des Dômes, à Genève, n'est-elle pas une pure maquette à brosser pour un drame romantique. N'entrevoit-on pas le buste de l'amoureuse caressé par la lune, dans le cadres des sculptures de la fenêtre à vitraux? L'ombre, sous la galerie, protégera l'embuscade du traître. Après la sérénade, les coups d'épées... — Le lavis fut pris, en 1825, dans un voyage en Suisse en compagnie de Charles Nodier. La Maison des Drapeaux, déjà modernisée par l'enseigne « Nouveautés, Modes de Paris, » qui flottait en banderole, a été depuis démolie.

Il est assez curieux de voir Victor Hugo réellement aux prises avec un véritable décorateur, lequel n'était rien moins que Séchan! A la répétition générale de *Lucrèce Borgia* (1), la décoration de la scène du souper avait été manquée :

« C'était l'idéal d'un restaurant à la mode là où l'auteur avait rêvé une salle éblouissante et sinistre, quelque chose comme un tombeau rayonnant. Pour que sa pensée fût

commenté dans le fac-simile bien réussi de plusieurs des dessins du maître ; une *Vieille maison à Blois; la Maison des drapeaux ; le Beffroi, aujourd'hui démoli, qui a servi à sonner la Saint-Barthélemy à Domfront.*

(1) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.* T. II.

ornées, sur la marge, de deux dessins extraordinairement précis et précieux : le *Chat* et la *Souris*, ces deux burgs qui se regardent menaçants des deux rives du Rhin. M. Challamel, vers 1840, a lithographié l'une des deux lettres en fac-simile, dans *l'Artiste* (1).

Trente-quatre ans plus tard, Charles Hugo écrivait dans *le Rappel* (5 août 1870) : « ... Les notes de mon père, je les ai là, sous la main. J'en use aujourd'hui sans sa permission. Elles font partie d'un album de croquis jetés par lui

(1) Quatre gravures au vernis mou furent faites par M. Marvy à l'occasion d'une « loterie d'autographes au profit des crèches du VIII[e] arrondissement », organisée dans les salons de la place Royale, par la vicomtesse Victor Hugo, le dimanche 8 avril 1847. On les recontrera au Cabinet des estampes. Une est en hauteur, *le Chat* (*Saint-Goarshausen*). Les trois autres sont en largeur : une plaine avec un bouquet d'arbres ; un fleuve, le Rhin sans doute, un château à quatre grosses tours rondes battu par une averse ; une maison à hauts toits superposés, adossée aux ruines d'un château.

La Vieille Ville. Ouvrages fortifiés bordant les deux rives d'un fleuve ; un cimetière ; une église. C'est une eau-forte, par M. Edmond Hédouin, publiée dans *l'Artiste* vers 1841. Le dessin faisait partie de l'album de Souvenirs de voyages en Allemagne, que Charles Hugo tenait de son père et qui a été morcelé.

Renvoyons ceux de nos lecteurs qui sont curieux de documents précis, à la liste bibliographique des reproductions faites, par tous les procédés, des dessins de Victor Hugo, laquelle a été publiée dans *Sept dessins de gens de lettres, MM. Victor Hugo, Prosper Mérimée, Edmond et Jules de Goncourt, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Charles Asselineau*, fac-similés par M. Aglaüs Bouvenne. Chez Rouquette, 1874. Une livraison-album in-fol avec texte.

par un nouveau traité à donner à la Porte-Saint-Martin un troisième « drame en prose », Harel s'engagea de son côté « à suivre exactement, tant pour le décor de la quatrième partie de *Marie d'Angleterre* que pour les autres détails de la mise en scène, les indications qui lui eraient données par M. Victor Hugo. »

Le Rhin, Lettres à un ami (1838), nous montre l'écrivain soulageant de temps à autre sa mémoire de voyageur par des croquis confiés au garde-notes.

«... J'y voulais étudier (à Meaux, dans la cour d'un vieux logis) un fort bel escalier extérieur... Le temps m'a manqué pour le dessiner. Je le regrette ; c'est le premier escalier de ce genre que j'ai vu. » — A deux lieues de Châlons, en regardant la flèche de l'abbaye de Notre-Dame de l'Épine : «... Il y aurait eu là mille détails à dessiner. » A Andernach, il relève sur son album une inscription sculptée autour d'une porte de pierre à plein cintre, des chiffres énigmatiques, des monogrammes. « Je dessine çà et là des baraques qui ont du style », écrit-il d'Heidelberg à son ami le peintre Louis Boulanger.

Deux au moins de ces *Lettres à un ami* ont été conservées. Nous les avons vues, avec la rature et les surcharges d'un texte improvisé, et

bizarre de nuage, un détail curieux de porte ou de fenêtre, une tour ébréchée, un vieux beffroi : ce sont des notes ; puis le soir, à l'auberge, il retrace son trait à la plume, l'ombre, le colore, y met des vigueurs, un effet toujours hardiment choisi ; et le croquis informe, croqué à la hâte sur le genou où sur le fond du chapeau, souvent à travers les cahots de la voiture ou le roulis du bateau de passe, devient un dessin assez semblable à une eau-forte, d'un caprice et d'un ragoût à surprendre les artistes eux-mêmes. » Ce souvenir d'une tournée en Belgique portait au revers : *Lière*, 12 *août* 1837, *pluie fine*. « On reconnaît facilement dans ce dessin d'architecture (ajoute Th. Gautier en le décrivant avec sa minutie et sa justesse magistrales) la plume qui a tracé, dans la *Notre-Dame de Paris*, le chapitre de *Paris à vol d'oiseau*. »

M. Auguste Vacquerie possède le plus grand nombre des dessins de cette époque, minuscules ou considérables, des marines et des paysages du plus grand style, capables, nous le répétons, de soutenir toute concurrence. Les uns lui furent donnés. Il échangea les autres contre des bahuts du Moyen âge dont le maître était friand. Il en a gagné quelques-uns au jeu de dames. A la vente de l'appartement de la rue de la rue de la Tour-d'Auvergne, qui suivit

à la hâte, entre deux étapes, sur le papier des auberges. Le texte est en marge des dessins. Il y a, entre autres, un portrait en pied du roi de Prusse prenant son thé à l'hôtel de l'*Ours*, à Bade, d'une ressemblance frappante. Ce n'est qu'un trait, mais ce trait suffit... » Suivent les portraits, transcrits par Charles, du roi et de la reine de Prusse.

Tout récemment, Léopold Flameng a traduit sur le bois, pour *l'Année terrible*, deux vues mélancoliques et vivantes des ruines du *Château de Falkenstein* et du village qui l'accoste. Elles furent prises sur nature par M. Victor Hugo pendant son récent séjour dans le Luxembourg, à Vianden.

Théophile Gautier a rattaché hardiment Victor Hugo aux maîtres de l'école romantique. Il écrivait ceci à propos d'une *Vue de Lière*, fac-similée en lithographie par André Durand (1). « M. Hugo n'est pas seulement un poëte, c'est encore un peintre, mais un peintre que ne désavoueraient pas pour frère Louis Boulanger, Camille Roqueplan et Paul Huet. Quand il voyage, il crayonne tout ce qui le frappe. Une arête de colline, une dentelure d'horizon, une forme

(1) Dans *l'Album cosmopolite ou Choix des collections de M. Alexandre Wattemare dédié aux artistes de tous les pays.*

sentiment plus humain, sinon d'un rendu plus large. C'est « à son Charles » que furent données à Jersey les plus belles pages, avec des dédicaces exquises. Il y avait, à Bruxelles, dans la salle à manger de la petite maison de la rue des Barricades, une *Bouée* en pleine mer, battue par tous les chocs des vents et de l'eau, flottant impassible et infatigable sous les plis d'un drapeau tricolore...

Au bas d'une lettre écrite dans ces temps-là à Paul Meurice, on voit passer un vapeur fendant le dos d'une lame énorme. Un panache de fumée grise raye diagonalement le noir du ciel. Dans le cours de la lettre, il y a ces mots : « *Au revers de ce carton j'ai barbouillé ma propre destinée. — Un bateau battu de la tempête au beau milieu du monstrueux Océan*, à

in-4 contient un portrait fort curieux, d'après une photographie prise à Guernesey par A. Vacquerie; une vignette de titre, et dix bois gravés par Gérard, distribués dans le texte; un titre et douze dessins sur acier : *le Ruisseau, la Rivière, Près Dunkerque, le Matin, Souvenir d'un brouillard, le Fleuve, Un de mes Châteaux en Espagne, Homo lapides-nubes Deus, Amica silentia, le Château, le Burg, l'Abbaye*. Un certain nombre des originaux appartient à Auguste Vacquerie.

Les Rayons et les Ombres, lithographie de Jules Laurens. publiée dans *l'Artiste*. L'original, offert par M. Hugo (1867), pour une vente au profit des ouvriers cotonniers de la Normandie, n'avait guère plus de 6 centimètres de hauteur. Aussi M. Hugo, enchanté de ce « grandissement », écrivit-il à M. J. Laurens, qui s'était surpassé : *Laurens restauravit*.

l'exil de Victor Hugo, en 1852, il a acquis une sépia réellement extraordinaire (1), qui avait été exécutée d'octobre 1848 à décembre 1851. C'est une vue de Paris éclairé par la lune. Moitié vision, moitié réalité. Au premier plan, un jardin en triangle, clos par des palissades de planches, jointes planche à planche, cloutées clou à clou. Puis des morceaux de chantiers, grandis par le procédé de formidable grandissement familier à cette plume qui, dans les *Misérables*, a décrit le fardier aux brancards duquel se balancent des enfants ; ces terrains, vagues alors, que couvrirent depuis les quartiers des Martyrs et Notre-Dame-de-Lorette ; des pâtés de maisons, des creux, de larges ombres, et, perçant sur la surface tumultueuse, les tours de Notre-Dame, le Panthéon.

Les œuvres datées de l'exil (2) sont d'un caractère moins exclusivement pittoresque, d'un

(1) Cette sépia est large de 64 centimètres et haute de 42.

(2) Tel le *John Brown*, qui flotte dans l'espace, suspendu au long bras d'une haute potence. Gravé à l'aquatinte par Paul Chenay. Les premières épreuves, sur lesquelles on lisait : *Pro Christo, sicut Christus*, furent saisies. Le fac-simile d'une lettre de félicitations, adressée à M. Paul Chenay par M. Victor Hugo *Hauteville-House*, 21 *janvier* 1861, était livré avec la gravure. Dans *les Procès politiques*, livraison III des *Causes célèbres*, Lebrun, éditeur, 1863, on trouve un bois réduit de cette composition, d'ailleurs très-énergique.

Dessins de Victor Hugo, gravés par Paul Chenay, texte par Théophile Gautier. Paris, Castel, éditeur, 1863. Ce volume

indisciplines qui me font user autant de la barbe de ma plume que du bec, prenez-en un autre parmi ceux que vous avez bien voulu recevoir de moi... « Ces barbes d'une plume d'oie trempées dans l'encrier et promenées diagonalement font verser aux nuées des torrents de larmes. Tous moyens lui sont bons, le fond d'une tasse de café versé sur une feuille de vieux papier vergé, le fond d'un encrier versé sur du papier à lettre, étendus avec le doigt, épongés, séchés, repris ensuite avec une grosse ou une fine plume, lavés par-dessus avec de la gouache ou du vermillon, rechampis de bleu, rehaussés d'or. Parfois l'encre de la Petite-Vertu prouve trop de vertu et traverse le papier à lettre : au revers, naît un second dessin vague. On a deux dessins pour un, car ce second là est aussi timbré des initiales V. H. Tel est le cas du *Burg*, émergeant du brouillard, merveilleux de sveltesse, que M. Aglaus Bouvenne a donné dans son précieux album, *Sept dessins de gens de lettres* (1).

Ce livre, plein de cordialité, qui a pour titre *Chez Victor Hugo, par un passant*, nous fournit les légendes bizarres et profondes dont Victor

(1) Outre les noms de possesseurs de dessins que nous avons cités, il nous faudrait rappeler encore ceux de Jules Claretie, A. Busquet, Albert de la Fizelière, Émile Allix.

peu près désemparé, assailli par tous les ouragans et par toutes les écumes, et n'ayant qu'un peu de fumée qu'on appelle la Gloire, que le vent arrache, et qui est sa force. — Victor Hugo, Guernesey, 1856. »

Pendant les dix dernières années de l'empire, certains amis du maître recevaient très-exactement de Guernesey un dessin, un croquis, une aquarelle, le 1er janvier. M. Paul de Saint-Victor, en 1868, eut pour sa part un village incendié, émietté par les bombes, avec des meubles brisés, des hardes éparses, des mares de sang, un berceau vide ; au dessous, ces mots : *Organisation militaire.*

Le paquet contenant le dessin arrivait par le courrier de Londres, toujours plié, cacheté, adressé par M. Hugo lui-même, et jeté à temps à la poste avec une ponctualité dont les femmes tendres — et les grands poëtes apparemment — ont seuls le secret.

Le dessin au lavis de l'*Éclair*, que M. Ch. Courtry a intelligemment fac-similé pour les *Sonnets et Eaux-fortes*, nous était adressé avec une lettre d'où nous isolons ces détails : « *Mes dessins, — ou ce que j'ai la bonté d'appeler ainsi, — sont un peu sauvages. Je vous les envoie tels quels. Si celui-ci vous semble trop difficile à graver, vu toutes mes petites*

palmes sur les châles de Cachemire sert toujours de mystérieux cachet à ces bordures enluminées comme la marge d'un énorme manuscrit.

Les signatures elles-mêmes, en grosses lettres en gothiques, penchées, coloriées en vermillon ou en azur, forment quelquefois un motif, un frontispice. J'ai une petite vue de quelque port de la Hollande, une simple ligne de maisons pointues. Tout le premier plan est pris par la signature qni se lit à travers les maillons d'une guipure. Pour quels beaux yeux fut tracée cette pittoresque fantaisie qui porte au bas : *Victor Hugo pris dans un filet de dentelle?*

Peu de figures traversent cet œuvre. Le John Brown au gibet n'est pourtant pas une exception. La plus touchante composition à figure que je connaisse est chez Paul Meurice. Au fond d'un paysage baigné d'ombre, une cathédrale dresse ses tours ; à droite, sculpté sur un ovale en pierre, un buste de jeune fille habillée en costume moderne, avec une étoile au front ; des tiges épineuses et fleuries, s'enlevent en partie sur un coin de ciel bleu, cachent un nom et laissent lire « *fracta juventus* ». Ce dessin, dans le sentiment familial et émouvant des *Contemplations*, est postérieur à l'événement fatal de Villequier, la noyade sinistre

Hugo a semé les murs de sa maison à Hauteville-House. Il nous révèle la passion du maître pour la menuiserie, ses aptitudes à composer un meuble nouveau avec des débris de meubles anciens vermoulus, panneaux sculptés, figures de ronde bosse, etc. Il parle aussi des cadres en sapin verni que Victor Hugo assemble et décore, pour donner à ses dessins une unité d'ensemble. A Paris, Paul Meurice en possède un précieux spécimen. Pour une sépia, un *Nid de Burgs*, — une ville forte sanglée dans un corset de hautes fortifications plongeant dans des fossés profonds, — le maître a composé et peint une bordure magnifique, qu'il a signée et datée : *Siége de Paris*, 5 *septembre* 1870 — 2 *février* 1871. (Il avait été l'hôte de M. Paul Meurice pendant ces mois terribles). La bande de sapin a environ quinze centimètres de plat. Un ornement, dessiné au trait, puis gravé en creux et doré, sert comme de base à une arabesque alerte, coloriée à l'aquarelle et à la gouache : des branches de lierre et de vigne vierge, des oiseaux féeriques, des fruits bizarres, des coléoptères gravissant des brindilles, des papillons noirs ponctués de rouge et de blanc. Une fleur, droite sur sa tige, sorte de dahlia fantaisiste dont les collerettes superposées rappellent la coloration des

LES EAUX-FORTES

DE

JULES DE GONCOURT [1]

1875.

Jules de Goncourt était petit-fils du député à l'Assemblée nationale, J.-A. Huot de Goncourt. Son père, brillant officier, s'était largement dépensé dans les guerres de l'Empire et

(1) Cette notice accompagnait l'album « EAUX-FORTES DE JULES DE GONCOURT. Librairie de *l'Art*, (1876.)

Ces vingt eaux-fortes sont : *le Pantin de Mlle Marcille*, titre ; *la Lecture*, d'après Fragonard ; *les Dimanches de Saint-Cloud* et *le Pont-Neuf*, d'après Gabriel de Saint-Aubin ; les portraits de *La Tour*, de *Duclos* et de *Chardin*, d'après des pastels de La Tour ; *le Gobelet d'argent*, d'après Chardin ; le *Café Godet*, d'après Swebach ; le portrait *d'Edmond de Goncourt*, la *Salle d'armes* et une *Jeune*

qui enleva à M. Victor Hugo son gendre, le frère d'Auguste Vacquerie et sa Léopoldine, sa fille chérie au retour d'une partie de canot (1).

(1) Depuis que ce travail a paru pour la première fois, M. Victor Hugo a donné trois dessins à l'édition populaire illustrée de *Quatre-vingt-treize*; une *Forêt dans le Bocage; la Lisière d'un bois vendéen* et *la Touque*. (Les deux premières de ces compositions ont été gravées à l'eau-forte, d'après les bois, par M. Guérard, pour le *Paris à l'eau-forte*, livr. du 30 octobre 1876). Puis, trois dessins également singuliers et colorés : un *Pan de mur de l'enceinte de Philippe-Auguste; Orient*, sorte de colossal palais babylonnien, au fond d'une plaine, et vers l'entrée duquel marche une foule confuse; enfin *Renaissance*, la svelte et blanche façade de quelque manoir du seizième siècle spagnol, pour l'édition populaire illustrée de *Notre-Dame de Paris*.

Nancy, en 1822), cette fraternité de toutes les heures, de tous les pas, de toutes les pensées, de tous les travaux, que l'accident d'un voyage à Rouen pour transcrire une correspondance, suspendit une seule fois pendant quarante-huit heures.

Edmond avait beaucoup travaillé l'archéologie pittoresque. Jules, en dehors des cours réglementaires du collége, avait passé ses heures de récréation, ses jours de sortie, à copier avec une étonnante application des caricatures du *Punch* et des lithographies de Gavarni. Ils prirent la résolution de livrer leur vie tout à l'Art.

En juin 1849, ils partirent de Bar-sur-Seine pour un long tour de France, le sac sur le dos : Jules si imberbe, si blanc, si mignon sous sa blouse grise que, dans les auberges, des servantes le prirent pour une jolie femme qui se faisait enlever. Ils traversèrent la Bourgogne, le Lyonnais, le Dauphiné, la Provence, à petites journées, par étapes capricieuses, s'arrêtant aux points de vue comme aux vieux monuments, saluant la belle nature française et causant avec le passé. En novembre 1849, ils arrivèrent à Marseille, s'embarquèrent pour Alger où ils passèrent quelques semaines délicieuses. Ils vivaient dans le quartier arabe, che-

la retraite de Russie. Il le perdit étant petit enfant. Sa mère alors se retira du monde, l'éleva avec des soins passionnés, veilla sur son éducation jusqu'à lui faire repasser chaque soir ses leçons en toutes les matières. Il fut un petit être adorablement vif, aimable et rose. Un frottis de pastel, qu'a conservé Edmond, nous le montre en frac de garde française, partant pour un bal costumé, le regard avivé par la poudre, le lampion sur l'oreille, la main sur la garde de l'épée, crâne et rebondi à dix ans comme un amour de Fragonard.

Jules fit ses études au collége Bourbon, des études brillantes. En quatrième, il eut tout à la fois un deuxième prix de version latine, un deuxième prix de version grecque, un premier accessit d'histoire au grand concours.

En 1848, sa mère s'éteignit doucement. Il quitta Bourbon.

De ce moment commence, avec Edmond, plus âgé de huit ans (Jules, né à Paris, était du 17 décembre 1830, et Edmond est né à

Femme causant, études d'après nature ; le *Singe au miroir*, d'après Decamps ; le portrait de *Madame Lafarge*, d'après Henry Monnier ; un *Homme assis*, des *Têtes d'hommes* et le *Jeu de dames*, la *Femme en chapeau*, un *Buste d'homme*, des *Chanteurs ambulants*, « *Mon épouse serait-elle légère* » et *Thomas Vireloque*, d'après des croquis et une aquarelle de Gavarni.

ture de masques (1) : « .... En remontant la rue qui débouche sur le pont de la Saône, à Mâcon, vous trouvez à gauche une vieille maison en bois. La maison est trouée de petites fenêtres carrées qui bâillent, étranglées, pendant deux étages, entre les colonnettes cannelées, striées, imbriquées, losangées, rubannées, chacune d'un dessin différent du dessin de sa voisine. Sur les colonnettes s'appuient des frises peuplées de satyres et de femmes nues, celles-ci attaquant ceux-là à travers des guirlandes de fleurs en ronde bosse, — naïve interprétation mythologique que les Mâconnaises ne peuvent regarder qu'en échappade. Le bois, qui a vieilli et pris les teintes rubiacées de l'acajou, est marqueté d'écriteaux numérotant les industries qui se sont casernées dans cette gigantesque façade de bahut. Une tripière, un chaudronnier, un marchand de cartons, une fruitière, une blanchisseuse, se sont établis entre les piliers de bois. Les mous rose rouge, les malles de cartons aux arabesques jaunes, où les filles de la campagne apportent leur bagage quand elles viennent à Paris pour entrer en service, les linges blancs,

(1) *Une Voiture de masques* (1856) vient d'être réimprimée par Charpentier sous ce titre : *Quelques créatures de ce temps.*

minaient de ruelles en bazars, couchaient, les claires nuits, dans une barque, enivrés de la beauté du ciel, des accents de l'ombre et de la lumière, de l'intensité du paysage qui commence aux portes de la ville, « toqués » de l'Algérie à ce point qu'ils crurent ne revenir en France que pour y régler leurs affaires et arranger leur vie de façon à pouvoir la finir en Afrique.

Jules n'avait conservé que quelques-unes de ces premières notes de voyage. Edmond m'a prêté le carton. Je puis citer : le dessin à la plume, fin comme une eau-forte de Célestin Nanteuil, des panneaux en bois d'une porte, dans l'église Saint-Thibaut, en Bourgogne; le large pignon d'une maison du xve siècle, à Mâcon, avec des bois en saillie; des stalles, des vitraux, des statues en marbre de l'église de Brou, études très-bien poursuivies de types de bourgeois et d'hommes d'armes; des cabanes dans les environs de la Camargue, avec des réserves franches ou des essuyages grumeleux pour rendre les murs crépis et lavés à la chaux.

Concurremment à l'album, les feuillets du carnet se chargeaient de détails. La maison du xve siècle que je viens de citer n'est-elle point celle qui fut ainsi décrite dans *Une voi-*

blanc accuse l'obésité molle. Entre temps, dans le farniente du kief, on prenait aussi des notes écrites. Quelques-unes ont paru dans *l'Éclair*. Mais, malgré tout, on sent que cet Alger n'a pas été absorbé, digéré. Il a été croqué un peu en hâte et était vu à travers l'Orient faux et réduit de Decamps.

Paris calma cette fièvre d'exotisme. Jules s'installa rue Saint-Georges, au rez-de-chaussée, et là, — sous un jour mauvais, — Alger fut peu à peu oublié. Durant tout l'hiver, il repassa au net ses voyages, s'imposant des séances d'aquarelle de dix à douze heures. Finalement, il déchira, brûla presque tout.

Au printemps de 1850, une promenade en Suisse; puis un voyage en Belgique et un séjour à Sainte-Adresse. On se rappelle les terrains gris mastic, les buissons vert pâle, les nuages dos de tourterelle, que Hervier rompait tout à coup par le triangle d'azur d'une embellie, la marmotte rouge d'une paysanne, l'avant noir d'un chaland amarré au quai. Les aquarelles de Jules, à ce moment sont de cette famille. La fusée de lumière sur le pilier d'un pont à Bruges, que j'ai sous les yeux, montre qu'il savait faire jouer l'effet. Une matinée à Sainte-Adresse, avec la mer mourant au pied des falaises et le soleil à demi dégagé des bru-

les camisoles foncées, pendus comme une enseigne au-dessus des cuvées de savon, les carottes, les potirons éventrés, les chaudronneries cuivrées ou toutes noires de fumée, tout cela fait un tapage de tons sales et de devantures guenilleuses au pied de la maison de bois.... »

Les aquarelles, datées d'Alger, rappellent, pour prendre un terme connu de comparaison, la manière de Tesson, qui opposait violemment le surchauffé des murailles à l'outremer du ciel. J'ai noté une rue en escalier perçant un angle de maisons, avec un Juif qui porte au bout d'un bâton un énorme paquet; un campement à la porte Bab-Azoun (1), des tentes se silhouettant sur un ciel d'une tonalité verdâtre; des blancheurs de burnous et de couvertures de laine dans les ombres moites d'un bain public; une épouvantable négresse aux sclérotiques jaunes, aux dents blanches comme des amandes collées sur le dos brûlé d'un pavé de pain d'épice, et dont le pagne bleu rayé de

(1) Une *Vieille maison à Mâcon*, la *Porte Bab-Azoun*, un *Pont à Bruges*, une *Fromagerie à Milan*, la *Poissonnerie à Rome*, un *Pont à Bruges*, la *rue de la Vieille lanterne*, les *Pantoufles d'Anne Delion*, un *croquis d'après Luighi Lorenzo Canelli* et *Senterello*, ont été fac-similés, sur bois, dans la publication que nous citons ci-avant, d'après des aquarelles originales de Jules.

« dix pièces de cinq francs sur un crayon de Boucher ». « Enfoncé paresseusement dans sa chauffeuse, les deux pieds posés sur le chambranle de la cheminée, lançant au plafond un épais nuage de fumée.... » (1) il vit déjà dans cet appartement délicieusement rococo où nous l'avons connu depuis. Il a déjà une terre cuite de Clodion ; ses deux cornets en biscuit de Sèvres, longs et fluets, où, « des cornes enroulées de boucs à large barbe, descend sur l'ove du vase une guirlande de fleurs et de fruits, avec des châtaignes si piquantes de toutes leurs épines de porcelaine qu'elles semblent des châtaignes naturelles oubliées toute une nuit dans une fontaine pétrifiante » ; il a une bibliothèque miniature, de la première manière de Boule, enfermant des livres rares et des reliures aux armes, sur les étagères, des porcelaines de la Saxe et des bols du Japon.

Son incomparable collection de pastels de La Tour, de sanguines de Watteau, de crayons de Boucher, de croquades de Gabriel de Saint-Aubin, de lavis de Moreau, de gouaches de Lavreince, de bistres de Fragonard, se forma un peu plus tard, pièce à pièce, au hasard des

(1) C'est dans cette pose qu'Edmond — qui fut peintre aussi à son moment — l'a représenté dans une aquarelle largement lavée.

mes du large, est d'une belle indication, mélancolique et résumée.

Mais ce fut précisément au moment où il entrait en pleine possession de ses moyens de peintre qu'il délaissa la peinture.

L'année 1851 se passa à la confection d'un livre qui parut le jour même du coup d'État, et dont le titre tout à fait énigmatique : *En 18..* s'explique par ceci que les deux derniers chiffres du millésime avaient porté ombrage à la censure! Ce millésime sonnait mal aux oreilles des gens du coup d'État. Ce n'est cependant qu'un pur livre d'artiste, comme l'avait été *Mademoiselle de Maupin*. Les paysages sont détaillés autant que les tuiles d'un toit dans une étude de Delaberge. Les noms des maîtres peintres et sculpteurs résonnent à chaque page. Des critiques, superbes et dédaigneux, « songent des rondeurs marbrines et provocantes » et conspuent « les hanches de grenouille, les muscles hottentots, les ressauts ravinés, les lignes engorgées, les rotondités distendues, les carnations sales, passées, marmiteuses » des modèles d'atelier. Parmi les confidences ou les aveux de ces feuillets poussés au ton, débordant de séve, pleins aussi d'observations et de lectures, on voit Jules, déjà ferré sur l'Art du XVIIIe siècle français, mettre

spectacles, au bal, des promenades nocturnes dans les rues. Tout est interrogé, noté : le paysage, les habits, le patois, les attitudes, les mœurs, la couleur des maisons et celle des yeux des femmes, le rire des foules et le geignement des malades, les raisons visibles et tangibles de l'œuvre des peintres et des sculpteurs des siècles passés. Ils voulaient faire de ce *Voyage* un livre de prose poétique intitulé *l'Italie la nuit.*

Un fragment a été publié sous ce titre : *Venise*, dans *l'Artiste*. La rédaction de ce fragment leur parut à eux-mêmes trop lyrique, et plus tard ils brûlèrent la cahier des mises au net. Nous ne revenons pas à cet article, qui est un peu fou. Nous donnerons une idée plus complète de ces notes en détachant du volume *Idées et Sensations* ces paragraphes non retouchés, qui témoignent d'un sens critique et d'une sincérité tout modernes. Les voyageurs ont passé par Genève, le Simplon, les lacs, Milan, Parme, Brescia, Vérone, Venise, Padoue, Mantoue, Modène, Bologne. Ils sont à Florence. « Que d'heures aux *Uffizi* à regarder les Primitifs ! à regarder, ces femmes, ces longs cous, ces fronts bombés d'innocence, ces yeux cernés de bistre, longuement et étroitement fendus, ces regards d'ange et de serpent

ventes, au petit bonheur des visites chez les marchands. Mais la note est déjà bien arrêtée, et nous avons là les Goncourt tout entiers.

L'étude suivie de la peinture fut dès lors totalement interrompue. Au mois de janvier 1852, le marquis de Villedeuil, leur cousin, fonda l'*Éclair* et leur proposa d'y collaborer. Là parut en articles la critique du Salon de 1852, qui après fut publiée en plaquette, avec cette dédicace : « Au public de l'Art (1) ».

Mais je n'ai point — à mon regret — à suivre Jules dans la série de ses travaux critiques, historiques ou littéraires. Je le reprends en novembre 1855, au moment de son départ pour son premier voyage en Italie.

J'ai dans les mains son carnet de croquis et de notes, où notes et croquis s'emmêlent avec ceux d'Edmond, comme la laine et la soie de deux sœurs qui travaillent à une même tapisserie. Il me faudrait en transcrire les deux tiers, car l'Art y tient la plus large place. Ce sont des visites dans les musées, des repos dans les bibliothèques, des stations dans les églises, des arrêts sur les places, des échappées dans la campagne, des soirées dans le monde, dans les

(1) « *La Peinture à l'Exposition de* 1855 », a paru en un petit in-12 de 52 pages, « tiré à quarante-deux exemplaires ».

les yeux vont, de maître en maître, en s'éloignant du nez, quittent le caractère du rapprochement byzantin, regagnent les tempes, et finissent par revenir chez le Corrége et chez André del Sarte, à la place où les plaçaient l'Art et la Beauté antiques.» Enfin, après avoir étudié toute l'Italie, ses fresques, ses dessins, ses peintures dans les cloîtres, les chapelles, les musées, les palais, Jules a écrit ceci à propos de l'école romaine : « Raphaël a créé le type classique de la Vierge par la perfection de la beauté vulgaire, par le contraire absolu de la beauté que le Vinci chercha dans l'exquisité du type et la rareté de l'expression. Il lui a attribué un caractère de sérénité tout humaine, une espèce de beauté roide, une santé presque junonienne. Ses vierges sont des mères mûres et bien portantes, des épouses de saint Joseph. Ce qu'elles réalisent, c'est le programme que le gros public des fidèles se fait de la mère de Dieu. Par là, elles resteront éternellement populaires; elles demeureront, de la Vierge catholique, la représentation la plus claire, la plus générale, la plus accessible, la plus bourgeoisement hiératique, la mieux appropriée au goût d'art et de piété. La *Vierge à la chaise* sera toujours l'*académie* de la divinité de la femme. »

coulant sous les paupières baissées, ces petits traits de tourment et de maigreur, ces minceurs pointues du menton, ce roux ardent des cheveux où le pinceau effile des lumières d'or, ces pâles couleurs de teints fleuris à l'ombre, ces demi-teintes doucement ombrées de vert et comme baignées d'une transparence d'eau, ces mains fluettes et douloureuses où jouent des lumières de cire; tout ce musée de virginales physionomies maladives qui montre, sous la naïveté d'un art, la Nativité d'une grâce! S'abreuver de ces sourires, de ces regards, de ces langueurs, de ces couleurs pieuses et faites pour peindre de l'idéal, c'est un charme qui vous reprend tous les jours et qui vous ramène devant ces robes bleues ou roses, des robes de ciel. Les grandes et parfaites peintures, les chefs-d'œuvre mûrs n'enfoncent pas en vous un si profond souvenir de figures : seules, ces femmes peintes des Primitifs s'attachent à vous comme la vivante mémoire d'êtres rencontrés dans la vie; elles vous reviennent comme une tête de morte que vous auriez vue, éclairée et dorée, au matin, par la flamme mourante d'un cierge. » Et encore cette remarque originale et juste : « Dans les tableaux italiens l'écartement des yeux dans les têtes indique l'âge de la peinture. De Cimabué à la Renaissance,

dans le rendu des accessoires; l'effet du jour filtrant, au fond bleuté, entre les lames de bois usé, est d'une finesse exquise. Jules connaissait toutes les ficelles du métier, les essuyages, les frottis, les grattages, les lavages à grandes eaux, les salissures au crayon lithographique. J'ai de lui un dessin très-énergique, cet escalier dans la rue de la Vieille-Lanterne, à la rampe duquel Gérard de Nerval, las du rêve de la vie, vint une nuit se pendre. L'épiderme rugueux des murailles dans les ruelles du vieux Paris et leur robuste sénilité sont étonnamment rendus. Un roseau trempé dans du bistre a repris, par-dessus un ton général de reflet gris et éteint, les arêtes des plans qui cachent comme des muscles tannés le dur squelette de la construction.

Dans les dessins de figures (je ne parle pas de ses nombreuses notes de mouvement ou d'expression d'après Michel-Ange, les Noces aldobrandines, Lucca della Robbia, des fontaines, des marbres antiques, des objets d'art de la Renaissance) il faut isoler un excellent profil du Polichinelle du théâtre de San Carlino, vêtu tout de blanc, avec une demi-masque noir sur le haut du visage; puis le Stenterello, du théâtre Léopoldo-Augusto Barjiacchi, à Florence : « Un Stenterello vieux, maigre, ner-

Il me faudrait transcrire une bonne partie des feuillets de ce *Voyage ;* il me faudrait aussi une bonne partie des croquis et des lavis qui les fait vivants et parlants. Jules, précisément parce qu'il ne cherchait plus que l'essence intime des choses et des êtres, et parce qu'un certain travail inconscient d'incubation critique lui faisait, au premier coup sentir quels détails étaient à éliminer, avait atteint l'apogée de son talent. Il savait dessiner et peindre, comme en fait foi cette façade rose du Palais ducal, avec les deux colonnes en marbre gris, qui va jusqu'au *pont della Paglia;* les touristes en paletot sac, font foule sur le quai et donnent à la Venise ruinée son double accent actuel et spectral. — La *Poissonnerie*, à Rome : Le haut pan de muraille à gauche, en briques brunes, comme la voûte ; à droite, les deux colonnes et la portion de fronton en marbre ; les tables gluantes sur lesquelles pantèle et se roidit le poisson, sont traitées avec une expression lumineuse que rappelait vingt-cinq ans après l'œuvre de Henri Regnault. — La *Fromagerie*, près de Milan, avec les ustensiles pour fabriquer le parmesan : la grande bassine en cuivre rouge, les seaux, les linges, les écuelles, le bâton à agiter le lait sont attaqués avec la fermeté qu'apportait Decamps

davre de *Kokoli*, un ouistiti qu'il aimait beaucoup, et qui, sous le nom de *Vermillon*, est un comparse important dans *Manette Salomon*. Les dessous, établis à la plume et à la sanguine, sont délicatement rehaussés de tons bruns et gris. — Puis une étude de la Fosse commune, pour *Germinie Lacerteux*, dans le cimetière Montmartre (1) : deux alignements de croix noires, de maigres balustrades noires entourant quelques pierres. Quand on cligne, cela produit l'effet de deux régiments en bataille ; à droite, le gros de l'armée sinistre ; au-dessus du mur, des toits gravissant la butte, un réverbère, les moulins ; un ciel gris et des allées blanches de neige que tache seules la terre rejetée de la fosse commune béante

Là où s'arrête l'œuvre peint de Jules commence son œuvre gravé.

L'idée de graver à l'eau-forte lui vint du projet d'un « Paris historique au XVIIIe siècle » qui eût été fait de dessins du temps, qu'ils possédaient ou qu'ils avaient notés dans des collections. Ce commentaire de leurs publications historiques, les *Portraits intimes*, les *Maîtresses de Louis XV*, l'*Histoire de la So-*

(1) Cette étude a été réduite et gravée à l'eau-forte, avec une remarquable intelligence, par M. Th. Chauvel.

veux, avec un jeu rajeuni, fiévreux, alerte; les bras maigres, les doigts rétractés, jouant beaucoup des mains et du masque; comique un peu triste, mais comédien savant, rompu au métier ; un comique original et tout Florentin, qui ne rit pas et qui se dépense tout en mines, en grimaces, en éclats de voix sourds, en une volubilité de gestes et une contorsion de corps qui arrachent le rire, chante pendant l'entr'acte des espèces de complaintes drôlatiques sur des airs pleurards d'église... »

Cet autre est Lorenzo Cannelli, du théâtre in Borgognissanti, un des successeurs d'Amato Ricci, « gros gaillard, grosse voix, gros entrain et gros rire, gros et bon comédien ».

Ici enfin c'est un leste croquis pris à Venise, au Musée Correr, dans un dessin de Longhi : « Oh! le Janus étrange et charmant! Il avait rejeté son masque contre son oreille, et montrait côte à côte le profil d'un satyre, la face d'un Apollon... »

Jules retourna une seconde fois en Italie, à Rome, en 1866, pour parfaire les études préparatoires de son pathétique roman, *Madame Gervaisais*. Mais déjà il était souffrant, absorbé, et je ne pense pas qu'il y ait rien dessiné ou peint.

Nous retrouvons encore dans le bien petit tas de dessins qu'il n'avait pas sacrifiés, le ca-

Au milieu de ces reproductions d'après des originaux qui le passionnaient, et qu'il empruntait alors pour la plupart à ses cartons (1), il fit quelques études d'après la nature. Telle cette *Salle d'armes* qui frappe par la hardiesse d'allures, l'action moderne, le jet de dessin, le fini dans certains accessoires. Telle aussi une *Salle de ventes* à l'hôtel Drouot, dont malheureusement le cuivre a été rongé par l'oxyde. La conduite des travaux s'y montrait violente et hâtive, mais l'effet était bien entendu, et, nous répétons le mot à dessein, rien n'était plus « moderne » que la foule penchée vers l'es-

Séance du modèle d'honneur ; la Toilette ; Petite fille dormant ;

Debucourt : *la Fédération ; la Noce du village ;*

Fragonard ; *la Lecture ; l'Abreuvoir ; le Maître à danser ; Femme assise sur une chaise ;*

Prudhon : *Profil de Marie-Louise ; Portrait de Mlle Mayer ; Bras du fauteuil de Marie-Louise.*

Dans la livraison complémentaire publiée postérieurement par Edmond, se trouvent une *Femme accrochant un cadre*, d'après Fragonard ; l'*Amour appuyé sur son arc*, d'après trois croquis de Prud'hon, et *le Menétrier*, d'après Gabriel de Saint-Aubin.

Pour les pièces inédites, ainsi que pour la mention des états, je ne puis, naturellement, que renvoyer au *Catalogue de l'Œuvre* que j'ai dressé.

(1) Depuis que ces lignes ont été écrites, M. Braun a reproduit, à l'aide de ses moyens d'impression phothographique, une centaine des plus précieux dessins de la collection des Goncourt, toute consacrée, comme on le sait, à l'école française.

ciété française pendant la Révolution et sous le Directoire, devait donner, d'après des documents certains, des intérieurs d'artistes, des vues de monuments, de rues, de jardins, et aussi le mouvement des foules et des portraits de gens intéressants. Jules s'essaya dans un profil de Gabriel de Saint-Aubin. Il n'avait sur le procédé que de vagues données. Un ami fit mordre tant bien que mal. Il s'apprit tout seul le reste, la remorsure, la retouche.

L'eau-forte en resta là. Il n'y revint que quand il eut résolu cette série de biographies d'artistes qui constituent les livraisons de l'*Art du* XVIII[e] *Siècle*, biographies qu'il comptait composer et illustrer d'année en année, comme délassement de ses travaux purement littéraires (1).

(1) Jules a mis dans les fascicules de *l'Art du XVIII[e] siècle :*

Watteau ; *Profil de femme ; Trois têtes de femmes ; Académie du printemps* ; *Assemblée de musiciens chez Crozat ;*

Chardin ; *le Gobelet d'argent ; Enseigne de chirurgien ; les Aliments de la convalescence ; l'Homme au tricorne ;*

Boucher : *Académie de femmes ; Femme à l'éventail ; le Bain de Diane ; la Bouquetière galante ;*

La Tour : *Masque de La Tour ; Jean-Jacques Rousseau ; M[lle] Fel ; Voltaire* (1736) ;

Greuze : le *Duc d'Orléans* ; la *Consolation de la vieillesse ;* la *Dame de charité* ; la *Laitière ;*

Les Saint-Aubin : *Augustin de Saint-Aubin, dessinateur ; Gabriel* et *Germain de Saint-Aubin ;*

Gravelot, Cochin, Eisen et Moreau · *Gentilhomme saluant ;*

mier en date et l'incomparable imprimeur d'épreuves d'essai, d'épreuves d'artiste.

«... Là, dans une pièce pleine d'un jour blanc, dont le plafond laissait pendre sur des ficelles des langes de laine pour l'impression, devant une presse à grande roue, dans le silence de l'atelier, ayant pour tout bruit l'égouttement de l'eau qui mouille le papier, le basculement d'une planche de cuivre, les pulsations d'un coucou, les coups de la presse à satiner qu'on tourne, il avait une véritable anxiété à suivre la main noire du tireur encrant et chargeant sa planche sur la boîte, l'essuyant avec la paume, la tamponnant avec de la gaze, la bordant et la margeant avec du blanc d'Espagne, la passant sous le rouleau, tournant la roue et la retournant. Il était tout entier à ce qui allait se lever de là, à ce tour de roue, la fortune de son dessin. L'épreuve toute mouillée, il l'arrachait des mains de l'ouvrier... »

Tel est, en effet, l'état nerveux dans lequel l'eau-forte et ses drames jettent les amateurs qui s'y essayent. Mais Jules était un artiste, et c'est ce qui le fit triompher de ces fatigues, de ces désillusions qui en sont plus tard les douleurs comme les joies secrètes. Il avait la force d'application avec la force d'intuition. Le « métier» peut produire, dans la gravure, des résultats surprenants. Il ne peut jamais que venir en aide au développement supérieur des qualités

tampe promenée par le crieur, la somnolence ou la causerie des habitués du lieu, la laideur de l'expert V., la pose du commissaire priseur. Cela tient bien à l'école de Gabriel de Saint-Aubin.

Jules a fait dire à son Coriolis, dans *Manette Salomon*, combien l'obsession de l'eau-forte est complète :

« L'eau-forte l'empoignait avec son intérêt, son absorption passionnée, l'oubli qu'elle lui donnait de tout, du repas, du cigare. Penché sur sa planche, à gratter le cuivre, à découvrir, sous les tailles et les égratignures, l'or rouge du trait dans le vernis noir, il passait des journées.

« Au bout de cela, la morsure, ce travail de l'acide qui, selon le degré, la température, des lois inconnues, une chance, un hasard, va réussir ou manquer la planche, faire ou défaire son caractère, creuser ou émousser son style, la morsure le prenait aux émotions de son mystère et de sa chimie magique. Il était enlevé à lui-même quand, baissé sur les fumées rousses, les bulles d'air crevant à la surface, il suivait dans l'eau mordante les changements du cuivre, les pâlissements, les bouillonnements verts qui moussaient sur les traits de la pointe. Et aussitôt la planche dévernie, essencée, il avait une hâte à sortir, et, d'un pas affairé, il se dépêchait d'arriver tout en haut de la rue Saint-Jacques... »

Ce « tout en haut de la rue Saint-Jacques », c'était l'imprimerie d'Auguste Delâtre, le pre-

possédait à fond les styles divers de ces maîtres, qu'il avait entrepris de faire connaître par leurs plus fiers dessins avec un courage dont on n'a plus d'idée aujourd'hui que la grande école du XVIIIe siècle est largement réhabilitée. Mais il s'énervait, s'irritait quand il lui fallait dessiner, prendre un calque, reporter ce calque sur le cuivre, attaquer le vernis, faire mordre, parfois « rater une planche avec caractère », comme il m'écrivait un jour sur la marge d'un premier état. Il eût voulu tenter un emploi plus large de ses facultés. Il se promettait toujours une grande planche d'après le *Bœuf*, de Rembrandt, cette robuste ébauche, aux lumières nettes, aux aponévroses nacrées. La maladie ne lui a point permis de l'entreprendre.

A peine a-t-il conduit à moitié une série, affectionnée par-dessus toutes, d'après des croquis et des dessins de Gavarni.

Au moment de la fondation de l'*Éclair*, un dîner avait réuni avec Gavarni les deux frères. De ce soir-là, entre eux qui débutaient et Gavarni, dont le talent, l'esprit plutôt, subissait une transformation, s'établit par la causerie, les idées, les sentiments, une liaison que la mort seule rompit. Ils ont montré dans leur *Gavarni, l'Homme et l'Œuvre*, — quelle admiration profonde et raisonnée l'artiste leur

instinctives, le choix des travaux et le sentiment de la morsure. Jules faisait, comme tout le monde, des « états », c'est-à-dire que, malgré les soins apportés au premier travail, il lui fallait revenir pour donner la force ou l'harmonie suprême, réparer les manques, accentuer le caractère et l'effet. Mais surtout il voyait, il sentait juste. Son habileté devint curieuse. Il n'est pas possible d'imaginer une traduction plus franche des pastels de La Tour : cette solide mise en place des traits, ces pupilles noires, ces plans carrés, vous mettent sous les yeux l'accent même des physionomies qui pensent et vivent sous les frottis et les reprises de crayons du maître. Pour Fragonard, il choisit un grignotis à la Saint-Non.

Pour les Prud'hon, au contraire, il procédait par de petits points qui, plus ou moins pressés, donnent un modelé très-doux, et qui n'ont rien de ce glacial alignement parallélique des travaux obtenus à la roulette d'acier. Tel est ce profil de Marie-Louise, où l'épiderme des joues, des lèvres et les frisons, s'échappant du diadème, sont d'une souplesse et d'une grâce consommées.

Ces travaux, — que n'ont point dépassés par places les aquafortistes de profession — n'étaient point sans le fatiguer beaucoup. Il

qui avait duré deux jours et deux nuits, Jules-Alfred de Goncourt succombait à une lente maladie des centres nerveux, qu'avaient dû déterminer ou précipiter ses travaux redoublés et complexes d'historien, de romancier et d'artiste. Je n'oublierai point la douloureuse fixité, le reproche de ses grands yeux.

Nul, en effet, n'avait plus de droits que ce jeune et brillant artiste, à s'étonner d'un arrêt aussi prématuré.

---

inspirait. Jules, dans ses eaux-fortes agiles, a témoigné de la pénétration qu'il avait acquise des intentions les plus subtiles de ce talent humoristique et raffiné. Même, la dernière fois que sa main déjà tremblante a promené une pointe sur un cuivre, et que sa volonté troublée l'a fait mordre, ç'a été pour reproduire un type de son maître d'élection, un *Figurant*, un manant osseux qui repasse avec anxiété les quatre mots qu'il va adresser à son seigneur, à son entrée en scène.

Gavarni a lithographié le portrait de ses jeunes amis, vers 1853, dans *Masques et Visages*, en tête des *Messieurs du Feuilleton*. Assis aux fauteuils d'orchestre, l'aîné, un peu renversé, dans une pose fatiguée, suit la scène d'un sourire sceptique ; Jules, plus coquet, le lorgnon dans l'œil, a le regard fixe et la bouche sérieuse. C'était là leur tenue et leur caractère. Gavarni a fixé dans un jeu de mot et de crayon charmant : « Les deux doigts de la main », l'idée qu'il se fallait faire de l'intimité de ces deux êtres en leur dessinant, pour servir d'*ex-libris*, une main qui tient un style terminé en G ; les deux doigts de cette main se posent sur une feuille de papier, là où se lisent leurs initiales : E. J.

Le 20 juin 1870, à Auteuil, après une agonie

ont pris successivement la parole, au nom de l'Institut, de l'administration des Beaux-arts et de la société des Artistes peintres et sculpteurs : M. Meissonier (1), lisant quelques feuillets qui n'excusent pas l'Académie de n'avoir point ouvert ses portes à ces paysagistes qui sont l'honneur de l'école française moderne ; M. de Chennevières, n'excusant pas non plus les directeurs des Beaux-Arts, qui se sont succédé depuis 1851, d'avoir laissé mourir un tel artiste sans l'avoir fait passer au grade d'officier dans la Légion d'honneur.

Diaz, à vrai dire, se souciait peu de ces honneurs. Il est mort à soixante-neuf ans, le 18 novembre, à Meudon, plein de verdeur,

(1) Nous lisons daes *le Salon de* 1846, de Th. Thoré, cette anecdote, tout à l'honneur de M. Meissonier, qui, à ce moment (il venait à peine de toucher au succès), vivait encore assez péniblement de son travail : «... Le paysage n. 540, (un *Intérieur de forêt*), est de la plus exquise qualité. Il a été exposé quelques jours chez M. Durand-Ruel, et c'est M. Meissonier qui l'a acheté. Oui, M. Meissonier le peintre délicat de ces petits marquis si pomponnés, si précieusement finis jusqu'à la pointe des ongles. Meissonier est devenu fou de cette peinture ardente, prestigieuse à laquelle on reproche souvent de n'être pas terminée. Il aime mieux ces prétendues esquisses que les peintures luisantes des Belges contemporains. N'ayez pas peur qu'il achète un Verboeckoven ou un Kekkoeck... »

M. Meissonier lui-même raconte qu'indigné d'entendre à son côté « un bourgeois » marchander cette merveille, il s'écria brusquement : « *Huit cents francs, ça! Mais c'est pour rien. M. Durand-Ruel, je l'emporte!* » Et il l'emporta sous son bras.

N. DIAZ

1876.

Les funérailles de Diaz ont eu lieu au milieu d'une affluence considérable. Les amis du maître et les admirateurs de son talent se pressaient dans l'église. M. Villaret a chanté un motet composé par M. Eugène Diaz, musicien distingué, et l'émotion générale en était redoublée. On sait que Diaz avait perdu, il y a quelques années, un autre fils qui promettait d'être un peintre de mérite, qui était déjà un poëte aimable, et que celui-ci fut le lauréat couronné dans le concours pour l'opéra, la *Coupe du roi de Thulé*.

Au cimetière Montmartre, MM. Meissonier, Ph. de Chennevières et A. Viollet-le-Duc

affilée. Il ne supportait aucune observation. Il arpentait son atelier en secouant son appuie-main comme un fleuret, et il terminait ses sorties furieuses contre les journalistes par la menace de les écraser « sous son pilon ». Son pilon, c'était sa jambe de bois.

Diaz avait commencé — ainsi que M. Jules Dupré et M. Cabat, les survivants, du premier bataillon romantique — par travailler chez des fabricants de porcelaine. Et l'on sait comment on décorait la porcelaine sous la Restauration ! Sa prestesse de main lui permit vite de se tirer d'affaire. Dès qu'il pouvait s'accorder quelques heures ou quelques jours de liberté, il faisait de la peinture à l'huile. En 1831, il était assez fort pour se faire recevoir au Salon (1).

(1) Voici l'extrait d'une lettre du pasteur Michel Paira, datée « 15 février 1831, Marie-aux-Mines ». Il nous montre le Diaz encore inconnu.

« ... Bien cher oncle, je pense que vous avez eu la bonté de faire quelques avances à Narcisse. J'ai besoin de l'espérer pour diminuer un peu mes regrets d'être souvent forcé de négliger les affaires les plus pressées. Je suis bien satisfait que le premier essai de mon protégé ait bien réussi, et j'éprouverais une grande consolation s'il pouvait se créer un avenir. » — (La personne qui nous communique cette lettre croit se rappeler qu'il s'agissait d'un *Christ*.) — « Je vous laisse entièrement libre, cher oncle, de payer ce tableau ce que vous jugerez convenable. Mon intention a été de l'aider et de l'encourager, ainsi il convient que la somme que vous lui remettrez remplisse ce but. Je tiens beaucoup à faire tout ce qui est en mon pouvoir pour ce jeune homme que j'aime beaucoup et qui, depuis bien

d'amour pour son travail. Depuis 1870, la vogue lui était venue. Il en usait loyalement, ayant d'ailleurs des goûts somptueux, une famille qu'il adorait et une générosité sans bornes. Les années, en respectant les boucles noir de jais de sa barbe et de sa chevelure, n'avaient éteint ni les feux de ses grands yeux, ni la vivacité méridionale de sa parole, redoutée des sots et des parvenus. Il remplaçait son manque d'instruction première par infiniment de sens, d'esprit naturel et de verve juvénile.

Diaz (Virgilio-Narcisse de la Peña) vit le jour à Bordeaux, en 1807. Ses parents étaient des bourgeois espagnols qui fuyaient les persécutions du roi Joseph. Il les perdit tout enfant et fut recueilli par un pasteur protestant, M. Paira, qui veilla sur toute sa première jeunesse. Un jour qu'il courait dans la campagne, sur les hauteurs de Meudon, il s'endormit sur l'herbe et il fut piqué au pied droit par quelque mouche venimeuse. Il fallut, à deux reprises, lui couper la jambe. Mais telles étaient la force et l'impétuosité de sa nature que ce cruel accident ne le fit renoncer à aucun des exercices du corps, la chasse, la nage, le cheval, la danse. Il resta agile et robuste. Avec cela, irascible comme un enfant. Il n'usait d'aucune diplomatie, se sentant le cœur droit et la langue

mais nous en connaissons l'esquisse. La République est une svelte jeune femme, brune de cheveux et pâle de corps, au visage souriant, habillée de mousselines qui n'embarrassent point son col fin, et d'une tunique bleue qui laisse à nu sa jambe, à la façon des Dianes antiques. Elle dresse, dans un rayonnement d'apothéose, sa tête laurée, et tient le triangle égalitaire. Deux enfants nus sont debout le long d'elle : l'un qui préside aux Sciences, que condense le Livre; l'autre qui verse la corne d'or des Industries et des Arts.

Il se passionna de bonne heure pour Delacroix. Il l'a même pastiché dans ses rouges pourpres et ses bleus robustes. Mais c'est à l'étude passionnée et intelligente des Corréges du Louvre qu'il dut d'entrer en possession de lui-même. Si l'*Antiope* n'était point faite pour le ramener à la préoccupation du dessin châtié, il saisit dans ce modèle rayonnant le secret des blondeurs de miel, des attitudes souples, des rayons qui caressent les plans, des reflets qui font vibrer les ombres. Les œuvres réellement charmantes et désirables de Diaz sont, avec ses sous-bois, les esquisses hardies, les toiles brillantes qu'il produisit de 1840 à 1860, les panneaux enlevés avec une vaillance de touche, un brio de palette, un goût dans l'arrangement, qui

C'est le moment où il vendait ses petits panneaux de 16 à 25 francs ! Sigalon l'avait rencontré à l'atelier du vieux et excellent professeur Souchon, de Lille, et avait, sans hésiter, tiré son horoscope de coloriste.

Il composait de petites scènes romantiques, dans le goût des vignettes des frères Johannot. Il peignait aussi de tout petits bouquets de fleurs. En voici un sur une boîte à gants. L'arrangement est timide. Les pétales sont touchées à plat, comme pour la porcelaine courante. Mais l'effet est gracieux à l'œil. Les roses sont de ce ton laqueux encore blanc par places, d'un bol de crème où l'on a écrasé une framboise.

Le type des bouquets ronflants, des cascades de fleurs, qu'il peignit plus tard d'une brosse qui ne s'arrêtait pas aux scrupules de la forme, est à Barbizon, sur le montant d'une cheminée, dans l'auberge célèbre de Gagne.

En 1848, Diaz prit part au concours ouvert par le Gouvernement provisoire pour un type de représentation officielle de la République française. Nous n'avons point vu l'original,

longtemps n'a d'autre soutien que nous. Je vous autorise donc bien volontiers à dépasser les deux cent cinquante francs... Quant au tableau même, il a eu une fâcheuse idée de le faire aussi grand. Il s'est grandement trompé sur la manière dont nos pères ont construit leurs maisons... »

vinrent en dernier, ne sont point non plus de la même qualité cavalière et poétique à la Musset.

Pendant toute une période, Diaz s'éprit aussi de Prud'hon. Il crut avoir saisi son attrait secret, sa volupté contenue. Dans des couchers de soleil vénitiens et dans des clairs de lune romantiques, il évoqua des *Magiciennes*, des *Délaissées*, des *Folles amoureuses*, assises dans des bois solitaires, cachant leur visage dans leurs mains, baignant de leurs larmes les fruits de leurs amours coupables. Faire sangloter la beauté est un problème délicat. Diaz l'a résolu avec goût et avec grâce.

Mais, — j'y reviens, — il est unique pour peupler de personnages empruntés à une Mythologie à la fois corrégienne et prud'honnienne, des paysages lumineux, des sentiers descendant à travers les roches perlées de la forêt de Fontainebleau.

Il a mis en somme, dans ses petits panneaux, un dessin congruent à son système de coloriste, qui néglige le détail et ne vise qu'à l'ampleur des masses. Il peignait comme il concevait avec une hardiesse de Chérubin. Il voulut malheureusement, un jour, prouver qu'il pourrait plus. Il envoya au Salon de 1855 les *Dernières Larmes*, grande toile péniblement composée, où de longues figures de

font passer sur ce qui leur fait défaut, la concentration des attaches et la rigueur des formes. Il est là un réel magicien.

Le Musée du Luxembourg n'a point recueilli une seule de ces compositions. Le plus délicat assurément de nos coloristes, après Eugène Delacroix, n'est point représenté dans nos galeries nationales de l'art contemporain ! Quelle camarilla a donc réglé, dans l'ombre des bureaux, l'emploi des fonds publics ? On croit rêver en constatant un tel mépris pour des qualités si rares. Où retrouver aujourd'hui ces nymphes endormies, ces Vénus marchant dans des draperies roses, ces Calypsos jouant avec l'Amour, ces Dianes qui partent pour la chasse, caressant des levriers, le croissant au front et le carquois d'or à l'épaule ?

Cette mythologie rose et svelte est ce qui nous séduit le plus dans l'œuvre de Diaz. Elle est plus personnelle et plus ingénieuse que les châtelaines et les pages à la Bonington, qui l'avaient précédée, et aussi que les Bohémiens en marche ou campés qui la suivirent. Les scènes de harem et les paysages turcs (1), qui

(1) *Le Musée universel* (nov. 1876), a publié le fac-simile de ce billet de Diaz, qui tranche une question souvent soulevée : « Cher ami, je suis heureux de vous faire gagner votre pari. Je ne suis jamais allé en Orient qu'en imagination... »

Rousseau (1). Si les arbres, les terrains, les nuages n'en sont pas d'un dessin aussi condensé, la caresse en est plus douce : le soleil, après une journée d'orage, va descendre derrière une colline, qu'il dévore de ses feux clairs ; ses rayons obliques font scintiller mille diamants à la pointe des herbes, mille paillons dans les flaques des ornières, et les arbres, éclairés à revers, lourds d'humidité, sont d'un vert opaque, presque noir.

Les sous-bois, les fleurs, les levriers couchés dans l'herbe, les épidermes satinés, les draperies claires flottant au vent, les infantes blondes jouant avec les oreilles soyeuses des kings'charles, voilà ce qu'il faut poursuivre de lui et garder dans la mémoire comme on fait d'un couplet de Musset. Il avait été camarade d'atelier et de misère de J.-F. Millet. Ils peignaient l'un et l'autre des *Baigneuses* et des *Nymphes lutinées ;* mais l'un les voyait purpurines et flottantes. L'autre brunes de ton et rudes de formes. Diaz et son génie sont tout entiers dans cette boutade, qui commença leur rupture ou au moins leur séparation : « Toi, tu peins des orties. Moi j'aime mieux peindre des roses ! »

(1) Ce paysage a été lithographié admirablement par M. Th. Chauvel, sous ce titre : *Soir d'orage*.

LES SALONS DE DIDEROT

1876.

Une édition des *Œuvres de Diderot*, qui fut complète et qui eût été revue sur les éditions originales, était réclamée depuis longtemps. M. J. Assézat (1), en dirige une chez MM. Garnier frères, et n'épargne rien pour en faire un monument digne de la mémoire du courageux metteur en œuvre de l'Encyclopédie, de cet honnête esprit que passionnait toute haute besogne intellectuelle. Elle fournit, avec la réimpression de tout ce que l'on connaissait de Diderot et avec la transcription de manuscrits conservés à l'Hermitage, des notices, des annotations, des renseignements de tout genre.

(1) J. Assézat est mort pendant le cours de cette publication. Il est suppléé par un érudit jeune, intelligent et soigneux, M. Maurice Tourneux.

Les tomes X, XI et XII ont pour titre général *Beaux-Arts*, pour sous-titre *Arts du dessin; Salons*. La doctrine de Diderot, le caractère que la forme cavalière et ingénieuse de son style a imprimé aux comptes rendus d'expositions de peinture et de sculpture, ont eu un renom et aussi une action assez prolongée pour que nous nous croyons en droit de les présenter avec quelques détails. Ces études furent évidemment pour le philosophe les occasions de puissantes distractions.

Ces trois volumes contiennent : le premier, les *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau; l'Histoire et le Secret de la peinture en cire*, les *Salons de* 1759, 1761, 1763 *et* 1765; et l'*Essai sur la peinture*. Le second, les *Salons de* 1767, 1769 *et* 1771. Le troisième, les *Salons de* 1775 *et* 1781 ; les *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie;* des *Études sur la musique*. Mais combien d'autres fois cet esprit curieux de toutes les manifestations intellectuelles, ouvert à tous les attendrissements, s'est-il échappé au passage sur les arts du dessin, de la musique, du théâtre ! Ce n'est pas seulement dans ces volumes spéciaux, c'est partout, dans ses lettres, dans ses nouvelles, dans ses articles de science pure qu'il faut sui-

vre sa pensée brillante et hardie, étudier son goût mobile mais toujours intelligent. Si l'on n'en dégage pas une doctrine de critique toujours nette, du moins on s'éprendra sûrement d'une amitié, d'une estime chaudes pour ce cœur loyal, cette imagination ardente, ce cerveau lucide que ne troublèrent jamais ni les coups de la vie, ni des excès de travail incroyables.

L'édition qui nous occupe offre, pour la première fois, réunie et coordonnée, la série des Salons. Du vivant de l'écrivain, Grimm en était le propriétaire et les adressait à ses abonnés. Ils ne paraissaient point isolés. Cependant on sait que Diderot en gardait copie, qu'il prêtait ces copies à ses intimes, et que ceux-ci en prenaient des doubles, et par conséquent les faisaient circuler. Le *Salon de* 1759 figure dans le tome II de la *Correspondance littéraire* de Grimm, qui jusqu'alors avait fait lui-même cette besogne de critique. « Ce que vous allez lire, écrit-il en tête, s'adresse à moi, et vous fera sans doute plus plaisir que tout ce que j'aurais pu écrire à ce sujet. » Le *Salon de* 1765 parut chez Buisson, en 1795, imprimé d'après une copie trouvée, dit-on, dans l'Armoire de fer. Naigeon le réimprima en 1798 et y ajouta celui de 1767. En 1819 on eut, par

Belin, le Salon de 1761 et seulement les cinq dernières lettres de celui de 1769, que compléta en 1857 M. Walferdin. Avec ce complément, M. Walferdin publiait dans la *Revue de Paris* les Salons de 1763, 1771, 1775 et 1781, dont M. Léon Godard avait pris des copies à la bibliothèque de l'Hermitage.

On ne possédait donc cette œuvre, qui gagne tant à se présenter compacte, qu'en feuilles éparses et incomplètes. M. J. Assézat, outre ses notices liminaires, a reproduit au bas des pages les notes de Grimm, de Naigeon, de Brière, de M. Walferdin, qui contrôlent ou élucident le texte ; des renseignements biographiques sur tous les artistes cités ; le numéro que portaient les peintures ou les sculptures aux livrets, et leurs passages dans les ventes célèbres, et les gravures qui en ont été faites. Les travaux considérables publiés depuis vingt ans sur l'art français par un groupe d'élèves de l'Ecole des chartres et d'écrivains spéciaux, A. de Montaiglon, Ph. de Chennevières, Jules Renouvier, Dussieux, P. Mantz, Soulié, J.-J. Guiffrey, Courajod, et sur l'art au dix-huitième siècle, par Edmond et Jules de Goncourt ont permis à M. J. Assézat d'introduire des documents encore peu connus et aussi de rectifier quelques-unes des assertions de son héros. Nous savons comment

Diderot écrivait ses Salons. Sa nature impressionnable lui interdisait le plus souvent le contrôle minutieux. Il composait de jet. Pour ne citer qu'un exemple, les rectifications de Grimm et de Naigeon le jeune prouvent qu'il s'était tout à fait mépris à l'endroit des derniers instants de Carle Van Loo. Il avait été victime de quelque racontar d'oisif.

Diderot, allant à l'Exposition, prenait, sur des bouts de papier, des notes très-brèves, mais très-caractéristiques, telles qu'on les a données dans le Salon de 1771. Surtout il y causait beaucoup et y faisait beaucoup causer. On ne peut mettre en doute qu'il ait eu pour initiateur Grimm, dont le goût était fin, l'éducation variée, le tact éprouvé. En 1761, on voit qu'il s'y est promené avec l'abbé Galiani. A partir de ce moment, il est évident qu'il a conscience de tout ce que peut acquérir un critique de bonne foi dans la fréquentation des artistes éminents, et que, d'autre part, les maîtres de son temps ont eu conscience aussi de la valeur de l'instrument littéraire qui s'offrait à eux. Il y eut traité d'alliance. Joseph Vernet, la Tour, Cochin, Vien, Falconet, très-certainement Chardin ont eu sur le critique une influence directe, manifeste et, il faut bien le dire, des plus utiles. Ils lui firent toucher du doigt les

difficultés pratiques, les qualités techniques du métier, s'en rapportant à son génie pour le développement imagé. Dans son Salon de 1781, Diderot met à nu sa méthode en supposant qu'il publie simplement la mise au net textuelle de conversations dialoguées entre lui et un peintre demeuré plus qu'obscur, J.-B, Saint-Quentin, un élève de Boucher.

Ces notes prises, ces conversations emmagasinées, Diderot laissait cuver ses souvenirs et ses impressions. Les Salons de 1765 et de 1769 n'ont été rédigés que dans le cours des années suivantes. La forme y gagnait une incomparable élégance. Mais la mémoire pouvait se trouver parfois en défaut, et c'est alors qu'il avait recours à la mémoire de ses amis. Nous lisons dans une de ses lettres à Mlle Voland (8 septembre 1765). — « Ah! mon amie, la terrible corvée que le Salon! La Rue à qui j'ai fait entrevoir un petit intérêt, me sert bien, mais il faut que l'éducation de ce jeune homme ait été bien négligée; il écrit aussi mal qu'une blanchisseuse ou qu'un évêque; mais qu'est-ce que cela me fait? Ses remarques sont fort bonnes, et je parviens à les déchiffrer. »

Deux ans après (24 septembre 1767) il écrit à la même : « J'étais fait, la semaine passée, pour me quereller avec tous mes amis. J'avais

prié Naigeon, qui a été dessinateur, peintre, sculpteur avant que d'être philosophe, d'aller quelquefois au Salon pour moi, et il me l'avait promis. Cependant il n'en avait rien fait. Sa conscience lui reprochait un peu son manque de parole. Il m'en parla. Je lui dis qu'il pouvait être tranquille, qu'il ne s'agissait pas d'un devoir, mais d'un service.... Ce petit sermon assez sec a fait l'effet, et l'on vient de me remettre, avec votre lettre, un billet de lui qui me servira. » En 1768, il écrit à Falconet, pour qui il avait obtenu de la grande Catherine la commande de la statue monumentale de Pierre I[er] : « Nous touchons au moment du Salon. Qui est-ce qui vous suppléera auprès de moi? Qui est-ce qui me marquera du doigt les beaux endroits, les endroits faibles? Ah! si je vous avais à côté de moi, comme il y a deux ans! »

Il faut rappeler qu'avant Diderot, et autour de lui, la critique des actualités d'art, dont les expositions à peu près bisannuelles de l'Académie royale devinrent — et très-tyranniquement déjà — l'expression, n'existait pas.

La première de ces exhibitions s'était faite, en 1673, dans la cour du Palais-Royal. Elles ne comptèrent dans le monde qu'assez longtemps après. En 1727, le duc d'Antin admit le public, avec les académiciens, à visiter les envois d'un

concours qu'il avait ouvert au nom du roy. Ce ne fut que dix ans plus tard, en 1737, que la voix de la presse se fit entendre : *le Mercure* donna comme une façon de catalogue annoté, et Gresset publia des vers sur les principaux tableaux, dans les *Amusements du cœur et de l'esprit*. En 1746, un homme d'une valeur réelle, instruit, singulier, à projets vastes et pratiques, la Font de Saint-Yenne, imprima des *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture*. Mais cet appel du bon sens (qu'il répéta en 1753) n'eut point d'écho sérieux. Chaque Salon voyait éclore, comme des mouches, des brochures sans nombre : *Lettres à un partisan du bon goût; Lettre d'un particulier à un de ses parents, peintre en province; Réponse d'un aveugle à messieurs les critiques; le Désaveu des artistes...* Les ateliers rivaux échangeaient des brochures comme ils eussent fait de boulettes de terre glaise. Sauf quelques pamphlets mordants de Cochin, ce ne sont qu'attaques sottes, injures, lourds pavés, conseils de cuistres, révélations calomnieuses sur les mœurs des peintresses académiciennes. Les abbés s'en mêlent, non pas des abbés galants, mais d'épais professeurs de théologie.

Diderot inventa cette critique de toutes pièces, sans prétendre inventer un genre assu-

rément, mais en obéissant à l'impétuosité de ses sensations, à la rigueur de sa logique propre, à sa merveilleuse habileté à semer ses dissertations doctorales d'anecdotes vivantes et de polissonneries, de gamineries plutôt, — tel le récit de son aventure chez madame Terbouche (1)

(1) Anne Dorothée Lisiewska, femme Terbouche, née à Berlin en 1728, morte en 1782. Elle vint à Paris, fut reçue membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1767. Il y a d'elle, au Musée de Versailles, un portrait de Frédéric II, de qui elle fut peintre en titre.

Les amis de Diderot le plaisantaient fort sur ses rapports avec cette peintresse qui n'était pas jolie. Il s'en défendait vivement. Elle quitta Paris en laissant courir sur son compte de mauvais bruits qui le rendirent furieux.

Elle fit son portrait. Voici ce qu'il en raconte, à ce salon de 1767 où il était exposé :

« ... Ses autres portraits sont froids, excepté le mien qui ressemble, où je suis nu jusqu'à la ceinture, et qui pour la fierté, la chair, le faire, est fort au-dessus d'un portraitiste de l'Académie. Je l'ai placé vis-à-vis de celui de Van Loo, à qui il jouait un mauvais tour. Il est si frappant que ma fille me disait qu'elle l'aurait baisé cent fois pendant mon absence, si elle n'avait pas craint de le gâter...

« Lorsque la tête fut faite, il était question du cou, et le haut de mon vêtement le cachait, ce qui dépitait un peu l'artiste. Pour faire cesser ce dépit, je passai derrière un rideau, je me déshabillai, et je parus devant elle en modèle d'Académie. « Je n'aurais pas osé vous le proposer, me dit-elle, mais vous avez bien fait et je vous en remercie. » J'étais nu, mais tout nu. Elle me peignait, et nous causions avec une simplicité et une innocence digne des premiers siècles.

« Comme depuis le péché d'Adam, on ne commande pas à toutes les parties de son corps comme à son bras, dans le cas d'un accident, je me serais rappelé le mot de Diogène au jeune lutteur : « Mon fils, ne crains rien ; je ne suis pas si méchant que celui-là... » (Edition Garnier frères, t. XI, p. 260.)

Diderot est tout dans ce charmant croquis : « L'image la plus favorable sous laquelle on puisse envisager un critique est celle de ces gueux qui s'en vont avec un bâtonnet à la main remuer les sables de nos rivières pour y découvrir une paillette d'or. Ce n'est pas là le métier d'un homme riche ! »

Son premier Salon (1759) n'est presque qu'une entrée en matière. Il est écourté et cassant (1). Dès le second (1761), la manière s'élargit. Cependant un passage très-superficiel sur Chardin, — qu'il jugera plus tard si justement et si agréablement, — montre que son éducation n'est pas encore supérieure à tous ses préjugés : « Il y a longtemps, écrit-il, que ce peintre ne fait plus rien de fini... Il s'est mis à la tête des peintres négligés... » On croirait entendre un Etienne Delécluze parlant de Delacroix ou de Corot. Mais ce n'était qu'un trait malheureux. Tout le reste de sa vie, Diderot prisa très-fort et porta très-haut l'œuvre de Chardin : ses qualités techniques d'abord, qui en font le coloriste, le magicien sans supérieurs;

(1) Diderot rapporte, à propos de *la Piscine miraculeuse* de Vien, un mot amusant de son amie, Mlle Voland : « ... et sur le milieu un malade assis par terre qui fait de l'effet. Il est vrai qu'il est vigoureux et gras, et que Sophie a raison quand elle dit que s'il est malade, il faut que ce soit d'un cor au pied... »

puis, son étonnant sentiment de l'ordre aimable, du charme de l'intérieur, d'une sorte d'honnêteté diffuse dans l'air que respirent les personnages, dans les meubles qu'ils préfèrent, les vêtements et les couleurs qu'ils revêtent, les apprêts de leur vie courante. Cette bourgeoisie, qui portait dans ses flancs la Révolution, avait dans l'œuvre de Chardin son miroir et son conseil. C'est l'honneur de Diderot de l'avoir reconnu et proclamé. Le sujet le portait. Il a écrit sur Chardin les pages les plus mesurées, les plus sensées, les plus finement attendries de tout son œuvre de critique.

Il a eu la main aussi heureuse à propos du portraitiste la Tour. Il voyait dans toute leur fraîcheur et dans toute leur abondance, ces pastels que les imbéciles retours de la mode, ont fait mépriser depuis le commencement de ce siècle jusqu'à nos jours. Il pouvait juger d'une qualité qui nous échappe : la ressemblance des traits et l'évocation de la physionomie du modèle. Il a apprécié à sa juste valeur ce dessinateur dont les ébauches, les mises en place soutiennent le voisinage des plus robustes maîtres italiens ou flamands.

Dans Boucher, il a reconnu, salué le décorateur fécond, original, imbu de la grâce française.

C'est beaucoup, dans la vie d'un critique,

d'aller droit aux hautes figures de son temps et de dire à la foule à quelle mesure il faut les prendre ! Cela excuse, non pas tout à fait les erreurs, mais les faiblesses sur d'autres points.

Pour le reste, il faut faire une large part aux habitudes d'un métier. Diderot a rencontré dans Greuze et dans Loutherbourg, dans Joseph Vernet, même dans ce Lagrenée dont le nom est presque effacé de toutes les mémoires, des sujets à développements de copie. Il avait la plume bavarde, ayant la verve intarissable. Les *Tempêtes*, les *Clairs de Lune*, de Joseph Vernet — dont le petit-fils a empaumé aussi bien des gens — se traduisaient par une peinture rapide et une série d'épisodes pathétiques. Diderot a pris à les raconter un plaisir qui ne se communique plus à nous, mais sur lequel nos engouements contemporains — généralement portés sur des rhéteurs bourgeois — doivent nous rendre indulgents. Joseph Vernet ne fut d'ailleurs pas un détestable peintre; sa peinture actuellement plate, sans nerfs, a pu avoir, au sortir du chevalet, cette beauté du diable que l'action du temps flétrit vite.

Sur Greuze, il a évidemment obéi au mot d'ordre de son temps, à l'écho de la philosophie de Jean-Jacques. Dans cent passages, il s'emporte contre ce que ces modèles de fillettes,

de jeunes mariées ont de secrètement vicieux et corrupteur. Sur tout le reste il a raison, car il faut nous prendre nos réserves. Greuze, sur un autre ton, prêchait aussi un point de la thèse de Chardin. Le monde parisien, même la bourgeoisie, avaient à peu près désappris ce que c'est qu'un enfant : montrer à satiété cet être rose, bouffi, délicieusement gauche; dévoiler, non pas comme Boucher, la gorge de la femme, mais le sein de la mère; traduire la surprise et l'attendrissement d'un jeune père; grouper autour de la nourrice une portée de petits frères et de petites sœurs, c'était réagir contre un emportement de sensualisme, une débauche d'esprit, un désordre continu et avoué qui eussent certainement frappé de stérilité les grands desseins des Encyclopédistes sur la société française. Diderot est le premier qui ait saisi le double rôle des Arts dans un milieu social : ils sont les résultantes des idées qui règnent et les ferments des idées qui germent. A-t-il trop insisté sur la sensiblerie de Greuze? Cela peut apparaître ainsi à distance, mais on ne peut que déclarer Diderot logique avec ses propres théories lorsqu'on a lu à l'appui son théâtre.

Son grand défaut de critique est dans son tic, dans sa manie de refaire les compositions qu'il a sous les yeux, de les concevoir absolu-

ment autres, de se substituer à l'artiste. Assurément ses idées étaient ingénieuses, mais ses conseils étaient sans autorité. Il s'habituait à ne plus tenir compte d'aucune des conditions techniques du métier. C'est là qu'il se sépare des artistes. Les idées ne sont point des formes. Les mots ont mille ressources pour amener, faire pressentir une scène, l'interrompre, la reprendre, conduire l'esprit à la persuasion. Le peintre et le sculpteur n'ont qu'un fait plastique à mettre brusquement sous vos yeux.

Il est excessivement rare qu'une observation faite à un artiste d'élite tombe juste, c'est-à-dire qu'elle remédie exactement à une lacune ou qu'elle répare un défaut sans devoir entraîner quelque remaniement général. Diderot ne songeait guère à cela. La critique était pour lui une gymnastique littéraire, une distraction supérieure, une façon spéciale d'exprimer ce qui n'eût point attendu pour être mis dans un morceau d'ordre différent. Là est le secret de sa séduction. Combien est-il encore intéressant quand il recueille de la bouche même des artistes des mots aussi profonds et aussi justes que l'est, par exemple, cette exclamation du sculpteur Lemoine : « Il faut trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse! »

Par là il est réellement artiste lui-même, créateur, suggestif.

C'est dans ces Salons — bien plus que dans les chapitres consacrés à l'esthétique — qu'il faut chercher sa doctrine, laquelle, assurément, fut celle du groupe supérieur de la nation française entre 1750 et 1780. Il faut le suivre, non pas comme on marche vers la lueur pâle de ces lampes posées sur la table des salles d'études, mais comme on s'intéresserait au vol d'une abeille que son instinct conduit aux fleurs les plus fraîches, les plus riches en sucs. Il y a eu, depuis cinquante ans, un lent mais sûr retour vers cet art du dix-huitième siècle qui a marqué un moment dans la séduction absolue de l'esprit français : science, grâce, esprit, abondance, subtilité, rien ne lui a manqué, et l'on pouvait dire qu'à ce moment cet art puisait tout en soi. Diderot l'avait salué, glorifié. Les critiques qui ont combattu le bon combat romantique (Jal et François Lenormant avec tiédeur, Théophile Gautier dans ses premiers temps, et Th. Thoré toujours) ont tous fait leur éducation dans les Salons de Diderot. A tous il enseigna qu'il faut être plus soucieux d'encourager que de conseiller : « Le mal au premier moment me fait sauter aux solives ; mais c'est un trans-

port qui passe. L'admiration du bien me dure.»

« Moins ignorant d'un Salon à l'autre, écrivait-il encore en 1767, je suis plus réservé, plus timide, et je présume avec raison qu'il ne me manque peut-être que d'avoir vu davantage pour être plus juste, et je demande pardon à Dieu, aux hommes, et à vous, mon père, et de mes critiques hasardées et de mes éloges inconsidérés.» En réalité, on suit, dans ces Salons, tout le mouvement d'art de vingt-cinq années. Il n'a omis que les expositions de l'année 1773, pendant laquelle il fit un voyage en Hollande et en Russie, et des années 1777 et 1779. Les peintres et les sculpteurs, les graveurs et les dessinateurs : de Boucher, qu'il appelle « le grand maître, » à Brenet, qui était une sorte de grand prix de Rome et qui devint sa tête de Turc; de Falconnet, (1) qu'il plaça un peu haut, à Houdon, qu'il ne comprit pas; de Baléchou à Cochin, il passait tout un Salon minutieusement en revue. Mais nous avons vu qu'il prenait pour cela son temps, et ces Salons eux-mêmes comprenaient deux ou trois salles à peine de nos exhibitions actuelles. En 1759, 164 numéros au livret; en

(1) Les lettres de Falconet sont dans le tome XVIII de cette édition.

1763, 201; en 1765, 261; en 1767, 243; en 1769, 259; en 1771, 320; en 1775, 302; en 1781, 318. C'était l'âge d'or! Chaque numéro ne représentait en moyenne que deux envois. Diderot faisait, il est vrai, consciencieusement sa tâche. En 1765, il « a décrit et jugé quatre à cinq cents tableaux... mais qu'il se déclare fatigué !

A propos d'un portrait médiocre, qu'avait peint d'après lui Michel Vanloo, il a tracé de lui-même ce portrait : « J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté : j'étais sérieux, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. » Tel on le retrouve dans la critique : « Je puis m'être trompé dans mes jugements, — écrit-il en envoyant un de ses manuscrits à Grimm, — soit par défaut de connaissance, soit par défaut de goût; mais je proteste qu'il n'y a pas un mot dans ces feuilles que la haine et la flatterie aient dicté. J'ai senti et j'ai dit comme je sentais. La seule partialité dont je ne me sois pas garanti, c'est celle qu'on a tout naturellement pour certains sujets et pour certains faires. » Sa bonne foi est certaine. Il aimait l'art de son temps. C'est la plus désirable qualité d'un critique. Grâce à sa plume, à sa propagande active, fiévreuse, les cours étran-

gères exécutaient chez nous des achats considérables. On peut dire que nos arts rayonnèrent alors sur toute l'Europe. Bien des morceaux, et parmi les meilleurs, doivent d'exister encore à leur départ pour les grands cabinets de l'Allemagne, de la Russie, de la Suède. C'est ainsi qu'ils échappèrent à la réaction que Diderot avait, sur certains points, prévue et annoncée.

En rappelant sans cesse les artistes à l'étude scrupuleuse du modèle, non point figé dans une pose fatiguée sous le jour convenu de l'atelier, mais sous la libre lumière du jour, dans sa fonction d'homme laborieux, d'enfant agile, de femme; en rappelant sans cesse que la passion, l'expression, la sensibilité modifient incessamment les formes extérieures et leur donnent leur mérite transcendant; en protestant contre la niaiserie des sujets de dévotion en même temps que contre la licence des scènes érotiques à la Baudouin, Diderot montrait les signes de la mort prochaine et indiquait les secrets de la régénération. Il réagit vivement contre l'enseignement académique, de même qu'il réagit contre « le maniérisme », qui était parmi les peintres en vogue d'alors ce qu'est aujourd'hui l'abus du style.

Ses traités ne nous en apprendraient pas beaucoup plus sur son esthétique. L'*Histoire et le Secret de la peinture en cire* ne survécut pas à un amusant pamphlet de Cochin. Cochin appela la peinture à la cire, que Caylus prétendait avoir réinventée, « la peinture au ramequin » (comme nous dirions au fromage de gruyère). Les *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau* sont une concession de l'Encyclopédie au bavardage philosophique des salons. L' *Essai sur la peinture* a été ingénieusement étendu, de nos jours, dans tous les traités d'esthétique. Diderot ne poussa guère de pointes sérieuses sur la peinture ancienne. Il marquait peu de différences entre le Guide et Raphaël. Son voyage en Hollande ne lui profita pas beaucoup. Cependant il a ce mot frappant sur Rembrandt : « Le Tacite de la peinture : des ombres fortes et des clairs éblouissants.... » Pour en rester à l'art français, s'il fait allusion à Watteau, le plus poëte de nos peintres et le plus émouvant de nos coloristes, c'est une fois pour en parler comme d'un peintre de scènes « de théâtre », un autre jour pour avouer « qu'il donnerait dix Watteau pour un Téniers. » Cela fut dit par lui dans ces *Pensées détachées sur la peinture* — pensées qui avaient tellement frappé

Gœthe que celui-ci pensa un instant à en publier une analyse, tout en n'adoptant pas toutes les idées de Diderot sur la couleur, sur la lumière. — Nous ne suivrons pas Diderot dans ce livre, semé d'ailleurs de pensées délicates, justes et hardies. En voici une : « Il n'y aurait point de manière dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'Académie, de l'école et même de l'antique. » Mais voici le trait qui donne le plus à réfléchir, qui contient tout entier le philosophe et l'artiste disséminés dans les mille pages de ces trois volumes : « Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir ! »

Ainsi fut, selon ses œuvres écrites, Diderot, le vrai père de la critique moderne.

FIN

TABLE

PARIS. — IMPRIMERIE MOTTEROZ, RUE DU DRAGON, 31.

Paris. — Impr. E. Capiomont et V. Renault, rue des Poitevins, 6.